صورة الغلاف

الفتاة والزهره
للفنانة تحيه حليم



فى هذا الشهر احدى فناناتنا ، وهى لاتقل فى مستواها عن المستوى العام لبعض بلدان اوربا . ونحن حين نتعرض لمناقشة اعمالها او نقدها فلا نعنى ان نقلل من شانها فحديثنا لا يعدو ان يكون نقدا موضوعيا لاعمال فنانة جادة .

نشعر من النظرة الاولى لاعمال تحية حليم ان ملمس الصورة ودرجات اللون لديها لهما مذاق عذب ، كما ان لهمـا من النضج مايكفى لان يجعلها تقف على مستوى مشرف . والتعبير الخطى له من البـراءة والانطلاق مايكفى لان يحمل الينا الراحة النفسية .

والمساحة التى حـددتها الفنانة لرسم هذه الصورة قد فرضت حلولا طولية فهذه الصورة تمثل فتاة تستند الى جدار ، الوجه مطلى بلون احمر فى لون طمى النيل ، تركت حولـه مساحة بيضاء كتلك الهالة التى تحيط برءوس القديسين ،

وقد حرصت الفنانة على تاكيد اظهار هذه الهالة ، فلجات الى رسم « الطرحة » بخط مقوس يحيط بالراس ، بينما حركة اليد وهى تمسك بزهرة تغلق الدائرة حول الوجه ، ودفء الالوان التى ترسم بها السور ، مع ارتكاز الايدى عليه يعطى استقرارا نسبيا للوجه على الرغم من ان درجته اللونية اقتم مافى الصورة كلهـا . واللون الازرق فى الاكمـام يردد بدرجات اضعف فى اطراف اللوحة .

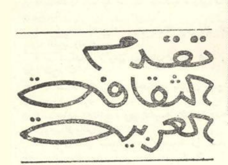
ويتضح من هـذه الصورة وغيرها من أعمال تحية حليم انها لا ترتبط فى هذه الاعمال بفنوننا المصرية القديمة ـ كما هو شائع ، فصورها لا يمكن اعتبارها فنا خطيا بحال من الاحوال وهو سمة الفن المصرى القديم وذلك بالرغم من الغاء البعـد الثالث فى الصورة ، كما انها لا تجرى وراء الخط الخارجى او تحافظ على وحدته ، بل كثيرا ما يضيع جزء من هذا الخط بين مساحتين ، بذلك لا تقترب تحية حليم من اى فن قديم ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تعتمد على الظل والنور والبعد الثالث ، بل حلولها العامة لبعدى اللوحة تكاد تقترب من الرسوم الحائطية التى رسمت فى القرون الوسطى .

اما نسب العلاقات الخطية فى اعمال تحية حليم فلا تزال فى حاجة الى مزيد من الدقة والاحكام ، والتناسق ، فالخطوط والمساحات لا تتآلف فى وحدة هارمونية فى احوال كثيرة .

وتحية حليم ياخذها التنغيم الهامس للمسطح فتظل تجرى وراءه ، وعنـدما تنتهى من العمل الفنى نكون قد حققت شيئا وفقدت اشياء . حققت غنائية هامسة وشاعرية مرهفة ، وفقدت عمق البحث ووزن الصورة وهكذا تخرج الحجوم فى صورها بلا وزن وهذا بعينه مايضعف اعمالها . حتى تلك الموسيقى التى تبحث عنها .



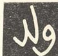




بقلم عبد الله كنون



تعريف بالكاتب :



عبد الله كنون بمدينة فاس فى ٣٠ شعبان سنة ١٣٢٦ هـ . ولما بلغ السنة السادسة من عمره انتقل مع المرحوم والده الى طنجة ، فقد كان الوالد ينوى الهجرة الى الشام بسبب الاحتلال الفرنسى ، ولكن اعلان الحرب العظمى الاولى حال دون ذلك .

نشأ - اذن - الاستاذ عبد الله كنون بمدينة طنجة حيث حفظ القرآن الكريم ، وزاول قراءة العلم على والده وغيره من العلماء ، وقد انحصرت دراسته فى علوم العربية والفقه والحديث والتفسير ، اما الادب فقد تعاطاه هواية .

واشتغل الاستاذ كنون بالتدريس فى سن العشرين ، وكتب فى الصحف ونظم الشعر قبل ذلك . واسس مدرسة حرة للبنين والبنات تخرج فيها كثير من المثقفين ، وعمل على انشاء المعهد الدينى بطنجة وولى ادارته ، ثم استقال من هذا المنصب احتجاجا على ابعاد المرحوم الملك محمد الخامس ولجا الى تطوان كى لا يشارك فى بيعة ابن عرفه . وهناك اسندت اليه وزارة العدل فى يناير سنة ١٩٥٥ ، ثم استقال منها فى يناير سنة ١٩٥٦ بعد رجوع السلطان من المنفى وتاليف اول حكومة وطنية للمغرب الموحد . وكانت هذه الاستقالة مما عجل بهذا التوحيد وانضمام المنطقة الخليفية الى المنطقة السلطانية . ولما رجع الى طنجة اناط به الملك وظيفة حاكمها العام ، وكانت مهمة الاستاذ كنون هى تصفية النظام الدولى القائم فى هذه المدينة وربطها سياسيا واقتصاديا بالحكومة المغربية ، وقد انتهى من هذه المهمة فى صيف سنة ١٩٥٧ .

هذا ، وقد اشتغل الاستاذ كنون عضوا فى المجلس الاعلى للتعليم بالرباط وتطوان ، ومدرسا فى المعهد العالى بتطوان ومديرا لمعهد الابحاث فيها ، وعضوا فى لجنة الابحاث العلمية بالرباط .

وفى الميدان الوطنى كان من المؤسسين للجمعية الوطنية الاولى التى تلت حرب الريف مباشرة . وهى الجمعية التى تفرعت عنها كتلة العمل الوطنى التى انبثقت منها الاحزاب السياسية الكبرى بالمغرب بعد ذلك . ولكن الاستاذ كنون ظل محافظا على استقلاله متعاونا فى كثير من الاحيان مع اخوانه الوطنيين . ومما هو جدير بالذكر انه تزعم حركة مقاومة المتمردين على السلطان فى سنة ١٩٥٢ واوائل سنة ١٩٥٣ وقارعهم الحجة فى مقالات صحفية .

وقد اصدر الاستاذ كنون مجلة شهرية باسم « لسان الدين » ظلت تعمل فى الميدان الثقافى والسياسى مدة ثمانى سنوات ، وقد نشر فيها ابحاثا ومقالات كثيرة . كما نشر فى غيرها من مجلات الشرق والغرب دراسات وموضوعات مختلفة ، وخاصة مجلة الرسالة المصرية ومجلة المجمع العلمى العربى ومجلة معهد المخطوطات التابع للجامعة العربية ومجلة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية بمدريد ومجلة تطوان ومجلة رسالة المغرب ومجلة السلام ومجلة العهد الجديد وغيرها .

ونشر الاستاذ كنون والف عدة كتب ، هى :

١ - النبوغ المغربى فى الادب العربى ، وهو تاريخ للحركة الفكرية فى قطر المغرب من لدن الفتح العربى الى العصر الحديث فى جزئين ، وقد ترجم للاسبانية .

٢ ـ سلسلة ذكريات مشاهير رجال المغرب ، وقد صدر منها حتى الان ثمان وعشرون حلقة .

٣ ـ شرح الشمقمقية ، وهى ارجوزة لابن الونان الشاعر المغربى تحتوى على فنون مختلفة من الادب .

٤ ـ شرح مقصورة المكودى ، وهى مقصورة على غرار التى لابن دريد وحازم .

٥ ـ القدوة السامية للناشئة الاسلامية ، وهو كتاب تربية وتهذيب .

٦ ـ أمراؤنا الشعراء ، وهو رسالة فيمن قال الشعر من ملوك المغرب وامرائه .

٧ ـ التعاشيب ، وهى مجموعات مقالات ادبية ونقدية ، ثلاثة اجزاء .

٨ ـ فضيحة المبشرين فى احتجاجهم بالقرآن المبين ، وهو رد على القس منرو .

٩ ـ محاذى الزقاقية ، وهو كتاب فى القانون وفقه القضاء ، وقد ترجم الى الفرنسية .

١٠ ـ رسائل سعدية ، وهو مجموعة من رسائل ملوك الدولة السعدية ومنشوراتهم محققة مضبوطة .

١١ ـ المنتخب من شعر ابن زاكور ، وهو شاعر مغربى معروف .

١٢ ـ مجلة لقمان ، وهو بحث فى حياة لقمان الحكيم مع مجموعة من وصاياه وحكمه .

١٣ ـ ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث ، نشر وتحقيق

١٤ ـ قواعد الاسلام للقاضى عياض ، نشر .

١٥ ـ الانوار السنية لابن جزى ، نشر .

١٦ ـ شرح الاربعين الطبية للحافظ البرزالى ، نشر .

١٧ ـ ترتيب احاديث الشهاب لابى الحسن القلعى ، نشر .

١٨ ـ رسالة نصرة القبض والصلاة للمسناوى ، نشر .

١٩ ـ شرح جمل المجراد لميارة ، نشر وتحقيق .

٢٠ ـ تلقين الوليد الصغير لعبد الحق الاشبيلى ، نشر .

٢١ ـ مدخل الى تاريخ المغرب ، وهو موجز مدرسى لتاريخ المغرب من اقدم عصوره الى الان .

٢٢ ـ عجالة المبتدى وفضالة المنتهى فى النسب ، للامام ابى بكر الهمدانى ، نشر وتحقيق .

ويعمل الاستاذ كنون الان استاذا متفرغا ، ووكيلا لمجلس الدستور ، وامينا عاما لرابطة علماء المغرب . وقد اختير عضوا بمجمع اللغة العربية بالجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٦١ ، واستقبل فى ١٢ مارس سنة ١٩٦٢ ضمن احد عشر عضوا من بلاد الامة العربية .

سعد زايد

مساهمة المغرب فى تقدم الثقافة العربية

يحكى أن الصاحب بن عباد لما سمع بكتاب العقد الفريد لابن عبد ربه اشتدت رغبته فى اقتنائه والاطلاع عليه وعندما حصله وتصفحه قال : « هذه بضاعتنا ردت الينا . كنت أظن أنه يشتمل على شىء من أخبار بلادهم ، فاذا هو لايعدو أخبار بلادنا ، ردوه الى صاحبه ، لاحاجة لنا به »

ومنذ قال الصاحب هذه الكلمة والناس يحملونها محمل الزراية على ابن عبد ربه ، وهى كذلك فى الظاهر ، الا أنهم يغفلون عما تخفيه وراءهـا من حقيقة تاريخية عن واقع الحياة الأدبية فى الاندلس على عهد ابن عبد ربه ، وهو عهد خلفاء قرطبة من بنى أمية .

فقد كان ذلك العهد فى الحقيقة امتدادا لعهد الخلفاء الأمويين فى دمشق ، السياسة سياستهم والاجتماع والأدب ما كانا عليه أيام عبد الملك بن مروان وأبنائه فى العاصمة العربية الخالدة . وفيما كانت بغداد تبنى مجدها ومجد العرب العلمى على أساس النقل والترجمة وتطور الفكر والحضارة بالاقتباس من الأمم التى سبقتهم فى هذا الميدان ، كانت قرطبة ما تزال تركز صبغتها العربية فتوفد رجالا للتضلع فى الثقافة العربية الاسلامية فى منابعها الأصلية بالمدينة وغيرها ، وتستقبل أخرين من أعلام هذه الثقافة الواردين عليها من المشرق كأبى على القالى وصاعد البغدادى فيلقون من الحفاوة والأكرام ما كان يلقاه الأطباء والفلاسفة حينذاك فى بغداد عاصمة العباسيين .

ولأمر ما كان ظهور كتاب الأغانى لأبى الفرج الاصبهانى فى الأندلس قبل ظهوره فى المشرق موطن مؤلفه .

واذن فان ابن عبد ربه لم يكن الا حاكيا لصدى الثقافة المنتشرة فى بلاده ، ومعبرا أمينا عن التيارات التى توجه هذه الثقافة .

وبديهى أننا نعنى انصراف بغداد عن الاهتمام بالثقافة العربية الاسلامية وتشجيعها ، ولا اهمال قرطبة أهمالا كليا للعلم والفلسفة ، وانما نقصد

أن هذه هى الحالة التى كانت غالبة على كل من العاصمتين .

وحديثنا عن الأندلس يشمل المغرب العربى كله ففى القيروان بالمغرب الأوسط وفى فاس بالمغرب الأقصى لم يختلف الاتجاه عما رأيناه فى قرطبة . وان لم تبلغ هاتان العاصمتان قط مبلغ قرطبة فى نمو الحياة الأدبية وازدهارها لأسباب معروفة .

أما متى تبوأ المغرب مكان الصدارة فى الحياة الفكرية العربية ، وأسهم مساهمته الفعالة فى تقدم هذه الحياة فذلك حين توحد على يد أمراء المسلمين من ملوك المرابطين ثم على يد خلفاء الموحدين ،وتابع طريقه بعد ذلك الى هذا اليوم . فقد كانت الانتكاسة التى حلت بالأندلس بعد انقراض دولة الأمويين وقيام ملوك الطوائف تؤذن بانحسار المد العربى فى هذه البلاد لو لم يسارع البطل المغربى العظيم يوسف بن تاشفين لانقاذها ، وفضل هذا الملك فى استرجاع الأندلس الى حظيرة العروبة والاسلام بعد أن أشرفت على الضياع لا يعادله الا فضل فاتحها الأول طارق بن زياد المغربى .

●

ومعلوم أن الشرارة التى أعدت الغرب الأوربى فأقامت فيه هذه المدنية الحديثة انما انبعثت اليه من الأندلس فى هذا العهد . فان فلسفة ابن رشد وابن طفيل وابن باجة وابن زهر وطبهم هما اللذان فتحا أعين الاوربيين على حقائق العلم الصحيح ونتائج المعرفة المبنية على التجربة والمشاهدة . وهؤلاء الأعلام انما نبغوا فى أيام المرابطين ، وانما أتوا أكلهم الشهى فى أيام الموحدين . فمن الثابت تاريخيا أن الخليفة الموحدى يوسف بن عبد المؤمن هو الذى حمل ابن رشد على تلخيص فلسفة أرسطو وتهذيبها وكتابة ما كتب عليها من الشروح والتعاليق وكان هذا الخليفة أشبه الملوك بالمأمون العباسى فى الشغف بعلوم الحكمة والعمل على نشرها . وكان هو نفسه متحققا بكثير من مسائلها مشاركا فى جملة من فنونها . ويقول عبد الواحد المراكشى فى كتابه المعجب : « انه استظهر من الكتاب الطبى الملكى اكثره مما يتعلق بالعلم خاصة دون العمل ، ثم تخطى ذلك الى ما هو أشرف منه من أنواع الفلسفة »

وكان قد استوزر الفيلسوف أبا بكر بن طفيل وهو الذى دله على ابن رشد فاستدعاه وأفضى اليه برغبته المذكورة كما حكى ذلك المراكشى فى تاريخه عن تلميذ له اسمه أبو بكر بن داود القرطبى عنه قال : « استدعانى أبو بكر بن طفيل ، يوما فقال لى : سمعت أمير المؤمنين يشتكى من قلق عبارة أرسطو طاليس أو عبارة المترجمين عنه ، ويذكر غموض أغراضه ويقول : لو وقع لهذه الكتب من يلخصها ويقرب أغراضها بعد أن يفهمها جيدا لقرب مأخذها على الناس فان كان فيك فضل قوة لذلك فافعل . وانى لأرجو أن تفى بها لما اعلمه من جودة ذهنك وصفاء قريحتك وقوة نزوعك الى الصناعة . وما يمنعنى من ذلك الا ما تعلمه من كبرة سنى واشتغالى بالخدمة وصرف عنايتى الى ما هو أهم عندى منه قال أبو الوليد : فكان هذا الذى حملنى على تلخيص ما لخصته من كتب الحكيم أرسطو طاليس »

وأما عن النهضة الأدبية فان ما عرف الناس ، منها على عهد المرابطين ثم الموحدين أعظم بكثير مما عرفوه على عهد من قبلهم . والمجموعات الأدبية الكثيرة التى تضم عددا عديدا من أسماء الشعراء والكتاب النابغين فى المغرب والأندلس أنما صنفت فى أيام توحيد المغرب وبأسماء ملوكه وأمرائه ، مثل قلائد الفتح بن خاقان وذخيرة ابن بسام وصفوة الجراوى وما اليها . وهى الدواوين التى تضمنت طلبة الصاحب بن عباد ، ولو رآها لما قال كلمته تلك ، ولكن أنى له أن يراها وهى أنما ألفت بعد زمنه فى عهد اكتمال الشخصية الأدبية المغربية وازدهار الثقافة العربية فى هذه البلاد .

والعجيب من المستشرق رينهرت دوزى فى ادعائه أن الحياة الأدبية بالأندلس قد اضمحلت بعد استيلاء المرابطين عليها ، وها نحن أولاء نرى العكس وقد خطأه فى ذلك المستشرق الاسبانى كارسيا كوميس ولكنه عاد فوقع فى مثل خطئه بحكاية الأقوال الصبيانية التى نسبها بعض المؤرخين الى يوسف بن تاشفين . وهى عقدة يصعب على الكتاب المسيحيين ان يتخلصوا منها مهما تحلوا بصفة الانصاف .

والآن نذكر بعض الأعمال التى قام بها أفراد من المغاربة فى سبيل نشر الثقافة العربية الاسلامية ورفع لوائها الخفاق فى كثير من الآفاق .

فالى جانب طارق بن زياد ويوسف بن تاشفين يجب أن يذكر الأمير أبو بكر بن عمر اللمتونى الذى تنازل عن الملك لابن عمه يوسف ومضى هو ينشر

الدعوة الاسلامية وفى ركابها طبعا اللغة العربية بين أقطار افريقية الغربية · فزهد فى المال والجاه والنعمة بأرض المغرب الفيحاء ودخل الصحراء التى يلفح سمومها ويقتل حرها وتوغل فى بلاد السوادين مبشرا بكلمة الله مقدما بين يديه المصحف الكريم ، فلم ينته حتى وصل الى حدود غنيا · وهكذا خفقت راية الاسلام فوق السينكال ومالى والنيجر ،وتبع ذلك انتشار العلوم الاسلامية والعربية التىمافتئت جامعة القرويين تغذى أبناء هذه الأقطار بلبانها حتى يومنا هذا ·

وعلى ذكر القرويين فاننا لانغفل دور هذه الجامعة فى خدمة الثقافة العربية الاسلامية وتقدمها ونشرها فى أقطار المعمور · ونقول فى اقطار المعمور ونحن نعنى ما نقول · فقد كرع من حياضها رجال لايحصون من أهل المشرق والمغرب ومن أوروباأيضا وظلت منذ تأسيسها سنة ٢٤٥ هـ وهى منارة اشعاع فكرى فى العالم الاسلامى الى جانب شقيقاتها جامعة الزيتونة وجامعة الأزهر وجامعة النجف الشيعية ، ويطول بنا الحديث لو تتبعنا ذكر النابغين من أبناء المغرب فى مختلف العلوم اسلامية وقديمة ولذلك فاننا نكتفى ببعض الامثلة التى فيها غنية عن الاكثار · ونبتدىء بالعلوم الاسلامية لشرفها ففى هذا الميدان من الاختصاص العلمى لا نقدم الا شخصا واحدا وهو القاضى عياض الذى قيل فيه :

مشارق أنوار تبدت بسبتة
ومن عجب كون المشارق بالغرب

وسبتة هى بلده ، وفى هذا البيت تورية بكتابه « مشارق الأنوار فى غريب الحديث والآثار » ، وهو كتاب من الشهرة بمكان · وقد قيل فى اجابة صاحب هذا البيت :

وما فضل الأرجاء الا رجالها
والا فلا فضل لترب على ترب

وكان هذا الفاضل محدثا وفقيها وأديبا ولغويا كبيرا · وخلف من الكتب الممتعة ما جعله أحد أعلام الفكر فى العالم الاسلامى والعربى · وترجمه بصفته الأدبية الفتح بن خاقان فى قلائده ، وألف فيه العلامة المقرى كتابه أزهار الرياض وهو يقع فى أربعة مجلدات ·

ومن كتبه الاسلامية الشهيرة كتاب الشفا · هذا الكتاب الذى غزا العالم الاسلامى كله ،·عربيه وعجميه ، بحيث أصبح من الكتب المقدسة التى يتبرك بتلاوتها ويستشفى بقراءتها · وهو فى تحليل حياة النبى صلى الله عليه وسلم وسيرته والذب عن المطاعن والشبهات التى يوردها الملاحدة فى هذا الصدد ·

واشتهر كذلك من كتبه التاريخية كتاب المدارك· وضعه فى حياة الامام مالك وأصول مذهبه وترجيحه على المذاهب وتراجم كبار أصحابه والفقهاء من أتباع مذهبه من أهل الأقطار الاسلامية · ويقع فى أربعة مجلدات ·

وكتبه كثيرة يضيق المقام عن تتبعها ، ويكفى من القلادة ما أحاط بالعنق ·

ومن نبغاء أهل المغرب فى علم العربية من جاذب سيبويه حبل الذكر وتقمص معه جلباب الشهرة وهو ابن اجروم · فذاك الف (الكتاب) فضمنه علم النحو بجميع قواعده وشواهده وعصم لسان العرب من اللحن على كونه أعجميا ، وهذا وضع(الاجرومية) فجعلها مقدمة الكتاب ومدخلا له لم يلجه أحد الا من بابها ، وغير زمان طويل لم يكن اعتماد العرب فى تثقيف ألسنة أبنائهم الا عليها مع كون صاحبها أعجميا أيضا · ولقد بلغ من تقدير العرب لهذا الرجل ومقدمته الصغيرة أن أطلقوا اسمها على علم النحو فقالوا (الاجرومية) وعنوا النحو حتى التبس ذلك على أحد الاعلام من رجال النهضة الحديثة وهو الدكتور يعقوب صروف صاحب مجلة المقتطف ،وظن أن العرب أخذوا هذا الاسم من لفظ Grammaire اليونانى الأصل الذى يعنى النحو ·

وفى علم اللغة ناهيك بابن الطيب الفاسى الذى أربت كتبه على الخمسين من أعظمها فائدة وأكثرها عائدة حاشيته الكبرى على قاموس الفيروزبادى التى استقى منها كثيرا شارحه الشيخ مرتضى الزبيدى فى تاج العروس واعترف بانه شيخه فى هذا العلم ·

أما الشعر والأدب فعندنا الشاعر ابن حبوس الفاسى وهو يعدل بابن هانىء متنبى المغرب والكاتب أبو جعفر بن عطية ويعدل بابن زيدون والشاعر الجراوى صاحب كتاب صفوة الأدب المعروف المغربية والأديب الشاعر المتفنن مالك بن المرحل · وكان غاية فى النوادر والملح والأخبار ، وامتاز من بين شعراء المغرب بتنوع مقاصده وكثرة اغراضه وسعة عارضته وقوة ملكته ، وله عدة دواوين شعرية ومؤلفات فى اللغة والأدب وفنون المحاضرة منها كتاب الضرب بالعصا والرمى بالحصى الذى

حاور فيه ابن أبى الربيع النحوى وغيره • ويشبهه فى المتأخرين ابن زاكور الأديب الشاعر المؤلف ، وله ديوان شعر معروف وشرح على ديوان الحماسة سماه عنوان النفاسة ، وشرح على قلائد العقيان وكتب أخرى من هذا القبيل •

وبين ابن المرحل وابن زاكور شعراء اخرون كثيرون لا فائدة فى ذكر اسمائهم من غير ذكر لآثارهم • ومعاصر ابن زاكور محمد بن الطيب العلمى وحده ترجم فى كتابه الأنيس المطرب لاثنى عشر أديبا من أهل عصره ، وذكر جملة من اشعارهم ورسائلهم فيها الكثيرالطيب • بل أنعصرينا المرحوم محمد غريط قد ذكر فى كتابه فواصل الجمان نحوا من ثلاثين أديبا ممن أدركهم هو وترجمهم بطريقة النثر الفنى الذى كان بارعا فيه • فالمجال فى هذا الباب واسع وما الممنا به منه فيه مقنع •

واذا التفتنا الى فن التاريخ والتراجم فاننا نرى رصيد المغرب فىهذاالفن مايغنى ويقنى ،فالمراكشى وابن عذارى وابن أبى زرع وابن القاضى والفشتالى والافرانى والزيانى والناصرى وابن جعفر الكتانى وابن زيدان وغيرهم أسماء لامعة خدمت التاريخ السياسى والأدبى لهذا الجناح من العالم العربى خدمات جلى لولاها لساد الظلام على فترات تاريخية من حيوات أجيال يهم كل عربى أن يعرفهاالارتباطها بماضى موطنه الكبير ولما تشتمل عليه من احداث وأعمال يحق له أن يفخر بها ويعدها من مآثر أمته العظيمة •

ولا ننسى الجغرافية والرحلاتفالشريف الادريسى كان أول من وضع خريطة مدققة للعالم بعد بطليموس • وقد صنعها فى شكل كرة من الفضة ومثل عليها أقسام اليابس والماء ، وتحرى فى ذلك مالم يتحره أحد قبله بحيث بقيت خريطته هذه مدى سنين أصح خريطة للعالم • والف كتاب (نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق) فسر فيه هذه الخريطة وتوسع فى جغرافية الأرضفلكية وعمرانية وطبيعية بما لامزيد عليه فى الدقة التى يمكن ان يتوصل اليها العلم آنذاك •

وجاء الرحالة ابن بطوطة بعده فجاب أقطار المعمور وعرف من المجاهل فى افريقيا وغيرها مالم يعرفه أحد قبله وكتب لنا رحلته الممتعة (تحفة النظار) التى ماتزال تستهوى الرواد وعشاق الأسفار فى كل بلد حتى الآن •

أما العلوم القديمة أو الكونية التى تعد تراثا مشتركا بين الشعوب فان المغرب لم يقصر فيها عن غاية بلغتها أمة من الأمم فى العصور السابقة ، بل شارك فى تقدمها وعمل على نشرها حتى كان ما أشرق من نورها على أوربا فى العصور المتوسطة انما اشرق عليها من جهته كما مر آنفا • ومن المشهور أن البابا سلفسترى الثانى قد درس بفاس وكان يبهر معاصريه بتفننه فى العلوم وأنه الذى أدخل الى أوربا الأرقام العربية المستعملة فيها الى الآن • وهى أحد الشكلين اللذين كان للعرب فضل ابتكارهما ، هذا الشكل الذى أخذه الأوربيون وبه العمل فى المغرب ، والشكل الذى يعرف بالهندى وبه العمل فى المشرق العربى ، نص على ذلك الرياضى المعروف ابن الياسمين فى كتابه تلقيح الأفكار •

وابن الياسمين هذا كان من الشخصياتالعلمية الفريدة • وهو الى تمكنه فى الأدب والشعر امتاز بتضلعه فى العلوم الرياضية واشتهرت أرجوزته فى الحساب والجبر أيما اشتهار ، وهى تتضمن خلاصة كثير من القوانين والمعادلات الجبرية التى توجد فى كتب الجبر الحديثة • كما له كتاب تلقيح الأفكار فى العمل برسوم الغبار يعنى الأرقام الحديثة بشكليها المذكورين ، وهو كتاب قيم جمعه من مذكراته التى كان يلقيها على طلبته فى العلوم الرياضية •

وبجانب ابن الياسمين يذكر ابن البناء العددى الذى طبقت شهرته الآفاقورفع من ذكربلده مراكش بما نبغ فى علوم العدد والحساب والهندسة والنجوم وقد ترجمت كتبه الى اللغات الأوربية من زمن طويل • وتبنى بعض الرياضيين بعض نظرياته فى هذا الصدد كما كشف الستار عن ذلك الرياضى الفرنسى شال • ومن شدة تأثير كتبه فى تقدم العلوم الرياضية أن كلمة almanach التى تفيد معنى التقويم الزمنى انما أخذت من اسم كتابه المنهاج كما يقول سارطون يعنى منهاج الطالب فى تعديل الكواكب وهو من كتبه المشهورة ، وله فى الحساب كتاب التلخيص سار كل مسار وكتبت عليه الشروح العديدة ، وقال فيه ابن خلدون « انه ضابط لقوانين أعماله مفيد » وله أيضا رفعالحجاب وهو أكبر من التلخيص قال عنه ابن خلدون « وهو كتاب جليل القدر أدركنا المشيخة تعظمه وهو جدير

بذلك » الى كتب أخرى فى الفلك والهندسة والفلاحة والعلوم الروحانية .

وكان أبو على الحسن بن على المراكشى من أعظم رياضيى العرب فى القرون الوسطى اعترف لهبذلك علماء الغرب المحدثون وهو صاحب كتاب (المبادى والغايات فى علم الميقات) الذى يقول فيه صاحب كشف الظنون « انه أعظم ما صنف فى هذا الفن» ونوه سيدبوبصواب تصحيحاتهفى الجغرافيةالفلكية وبسبقه الى استعمال الخطوط الدالة على الساعات المتساوية فان اليونان لم يستعملوها قط .

ولو ذهبنا نذكر جميـــع الرياضيين المغـاربة وخصوصا الفلكيين منهم ومالهم من آثار لما وسعنا هذا المجال الضيق وفى خزانتنا من تآليف علمـاء المغرب فى هذا العلم فقط عشرات الكتب والرسائل فما بالك بما فى غيرها بله ما اندثر ولم يبق لـه أثر .

ونبغ فى الطب يوسف بن سمعون اليهودى رفيق موسى بن ميمون وزميله فى العمل وأبو العبـاس الجزنائى الذى كان كاتبا وشاعرا وفيلسوفا وطبيبا وكيمائيا ، وابو القاسم الوزير صاحب كتـاب المفردات الطبية المشهور وأسرة ادراق التى تسلسل الطب فى عدة من أفرادها وابن شقرون المكناسى صاحب الشقرونية فى علم تدبير الصحة ، وأبـو القاسم الغـول وله أيضا نظم طبى مبوب أحسن تبويب .

وبكر المغاربة بوضع دوائر للمعارف العامة قبلأن يظهرهذا النوع من التأليف فىالعصر الحديثبقرون عديدة . ومن أحسن ما ينطبق عليه هذا الوصف كتاب الأقنوم فى مداخلالعلوم لعبد الرحمن الفاسى. تكلم فيه على نحو مائة وخمسين علما فاستوعـب مباديها واستوفى حدودها بأوجز عبارة وأوضحها وهو نظم من الرجز فى عدة آلاف بيت .

هذا ولم نشر الى تخليد الآثار وعمارة الأمـاكن والديار ، فمصر وأهرامهاوبغداد وقصورها والحمراء وزخارفها لايمكن أن تغطى على ما شاده المغاربة من مصانع هائله ، وما انشأوه من مدن عامرة ومـا ابتدعوه من فن جميل . فلئن بنى المنصور بغداد والمعز القاهرة فلقد بنىادريس الثانى فاس وابن تاشفين مراكش . وتانك عاصمتان اسلاميـــتان كبيرتان فى اقليمين متباعدين وهاتان عاصمتـــان اسلاميتان كبيرتان فى اقليم واحد طالما زهيتا على عاصمتى الشرق بملوكهما وجيوشهما وعلمائهمـا وادبائهما حتى لقد قيل كثيرا ان بلاطيها كانايموجان فى مناسبات مختلفة بما لم يعهد فى بلاط بغداد من افواج الكتاب والشعراء والفلاسفـة والمـؤرخين والفقهاء وغيرهم .

وان ننس من المصانع الهائلة الدالة على علو همة منشئها ، لاتنس المآذن الثلاث : الكتبية بمراكش والخيرالدة باشبيلية وصومعة حسان بالرباط .

تلك الأثافى التى تقوم دليلا على عظمة فنالمعمار بالمغرب والتى لو لم يكن للمنصور الموحدى أثر الا هى لكفى ، وكذلك يقال فى مآثر السلطان مـولاى اسمعيل العلوى ومنشآته بمكناس التى حار الناس فى أمرها فنسبوا صناعتها الى الجان . وقـــديما نسبت العرب كل أمر غريب الى عبقر .

أما فى باب زخرفة البناء وتشييـــده بالكلس والجص وصنع المقربصات البديعة وتلوينها وتذهيبها ونظم قطع الفسيفساء الجميلة وتنسيقها والكتـابة والنقش على الجص والخشب بكل تنوق وتفننفهذه آثار بنى مرين بفاس وغيرها ومن أعجبها مدارسهم العلمية الشهيرة ، وهذه قبور السعديين بمراكش كلها تشهد بما لهذا المغرب العظيم من السبق فى مضمار الفنون الجميلة والابداع فى هندسة البناء الرفيعة وليس العيان كالبيان .

ان هذه الأعمال الكبيرة التى ذكرناها والشخصيات العظيمة التى قدمناها لو حذفت من التاريخ لطويت صحف من أعظم صحف المجد والخلود للأمة العربية ولخسرت الانسانية جانبا من التراث الفكـــرى والحضارى الذى تعتز به الآن .

وهذا خير تقويم لمساهمة المغرب فى تقدم الثقافة العربية بل اقربه الى الانصاف وأقله تبجحا . ولعل من المناسب أن ننقل عبارة شهيرة للشيخ محمـد بيرم التونسى صاحب كتاب صفوة الاعتبار جاءت فى كتابه هذا وهى قوله :

« لعمرى أن صناعة الانشاء فى الدول باللغة العربية كادت تكون الآن مقصورة على دولة مراكش»

فاذا كان هذا الفاضل قد سجل ملاحظته هذه عن تفوق المغرب فى العالم العربى فى وقته فى فن الانشاء (وهو يعنى كتابة الرسائل الديوانية) فكم من باب من أبواب المعارف ينتظر تسجيل ما للمغرب من يد كانت وما تزال ذخرا للعروبة وفخرا .

عبد الله كنون

المعالم الرئيسية لعلم النفس الحديث

٣ - معالم المنهج

بقلم الدكتور
مصطفى سويف



في الثالث من ابريل سنة ١٩٥٩ اعلنت الدكتورة ماجدالين فيرنون ، رئيسة جمعية علم النفس البريطانية وقتئذ ، والمعروفة ببحوثها العديدة في الادراك البصري ، أعلنت في خطابها الرياسي أن الدلائل تدل على ان علم النفس دخل أسرة العلوم الطبيعية مع بداية النصف الثاني لهذا القرن . ثم عقبت على ذلك بقولها موجهة الخطاب للاعضاء : « والمغزى لهذا التحول التاريخي اتركه لكم ، فاستنتجوه » .

●

والنقطة الجوهرية التي ينبغي تثبيت النظر عليها في هذا الكلام هي ذلك العامل الذي يجمع بين علم النفس وبين العلوم الطبيعية في أسرة واحدة ، ولا يعقل بطبيعة الحال أن يكون موضوع الدراسة هو الجامع بين الطرفين ، لأن ماجدالين فيرنون والذين استمعوا لخطابها من اعضاء جمعية علم النفس يعرفون جيدا ان الموضوعات التي ندرسها غير الموضوعات التي يدرسها علماء الطبيعة والكيمياء والكيمياء الطبيعية .. الخ . انما المهم هو المنهج ، المنهج هو العامل الذي يجمع بالفعل بين عالم النفس وبين هؤلاء العلماء ، وهو نفسه الذي يضم اليهم علماء آخرين لايدرسون سلوك الانسان ولا قوى الطبيعة ولا خصائص المادة ، لكنهم يدرسون خصائص الانسجة الحية ووظائفها في النبات والحيوان . هؤلاء جميعا هم أسرة العلوم الطبيعية التي قصدتها بالحديث ماجدالين فيرنون ، يجمع بينهم جامع المنهج لاجامع الموضوع .

ولعلنا نتساءل الان ، ما هي طبيعة هذا المنهج العلمي أو مكوناته ، هذا المنهج الذي يستوي فيه عالم يدرس دقة عمليات التفكير عند الانسان وهو يتعرض لتأثير اصوات مرتفعة متقطعة تشتت انتباهه من حين الى حين ، وآخر يدرس نفوذ شعاع ضوئي من ثقب ضيق في حاجز معتم ، وثالث يدرس الأثر المترتب على تعريض ساق نباتية لأشعة ضوئية قادمة من نافذة جانبية ؟ هنا ينبغي لنا أن نفرق بين مستويين في منهج البحث العلمي ، مستوى يصدق على جميع البحوث في جميع العلوم ؛ ومستوى يختلف من علم الى آخر تبعا لطبيعة موضوعه وطبيعة المشكلات التي يفرضها هذا الموضوع ، بل ويختلف في العلم الواحد تبعا للمرحلة التي يجتازها هذا العلم في تاريخ تطوره . ولئن كان للمستوى الخاص مايبرر استئثاره بالقدر الاكبر من اهتمام الباحثين المتخصصين ، فان قيمته انما تكمن في امتداد جذوره في التربة التي تدعم جذور جميع الفروع ، واعني بها المستوى المنهجي العام . ولهذا فان معظم حديثنا في هذا المقال سوف ينصب على هذا المستوى العام ، أو بالاحرى على مواضع الالتقاء بينه وبين المستوى الخاص . هذا هو ما يهم القارىء العام ، يهمه المغزى نقيا من التفاصيل كلما أمكن ذلك .

نقف اذن عند المنهج العلمي العام . ماهي مكوناته التي تكشف عن نفسها من خلال جميع العلوم بلا

استثناء ؟ عنصران : المشاهدة المضبوطة ، والفكرة التى تعطى لهذه المشاهدة معنى او دلالة بأن تربطها بمشاهدةاخرى نعرفها او نتوقعها . هذا هوالقسط المشترك بين جميع المعارف العلمية ، وهو فى الوقت نفسه الحد الادنى من العناصر المنهجية التى يشترط العلماء توافرها فى اية معرفة جديدة حتى يضموها الى تراث العلم كما يعترفون به . وتظهر مسألة الاعتراف هذه بصور متعددة ، ابسطها واوضحها قبول البحث الذى يقدم هذه المعرفة الجديدةللنشر فى احدى المجلات العلمية المتخصصة ، او قبوله كبحث جدير بأن يلقى فى احد المؤتمرات التى يعقدها المتخصصون فى هذا الفرع . واعقدها واشدها دقة وصرامة قيام بعض الباحثين باعادة اجراء البحث نفسه تحت ظروف مشابهة للظروف التى اجرى تحتها البحث الاصلى لامتحان صدق الدعوى التى تقدم بها صاحب البحث ، أو قيامهم باستنتاج عدد من النتائج تترتب منطقيا على الاخذ بدعوى الباحث الأصلى ، ثم وضع احدى هذه النتائج او بعضها على محك التجربة لامتحان صدقها ، فان صحت كان ذلك دليلا غير مباشر على صحة الدعوى الأصلية ، والا فالدعوى مشكوك فيها أو باطلة .

لابد اذن من المشاهدة المضبوطة ، والفكرة .

ولا بأس من أن نجيب فى هذا الموضع على عدد من الأسئلة التى قد يستثيرها فى الذهن هذا القول ، ومن الخير الا نتركها معلقة :

اولا : الفرق كبير بين المشاهدة المضبوطة التى تدخل فى بناء العلم ، وبين المشاهدة العابرة التى تقع لنا آلاف المرات فى حياتنا اليومية . الأولى يعتنى المشاهد بتسجيلها وتسجيل اكبر قدر من الظروف المحيطة بها ، والثانية قد يسجلها المشاهد لكنه قلما يسجل اى قدر من الظروف المحيطة بها. والأولى يعتنى المشاهد عند تسجيلها بوصفها وصفا دقيقا ما وسعته الحيلة وقد يطبق فى سبيل ذلك بعض المقاييس المرهفة ، اما الثانية فيندر ان يدقق المشاهد فى وصف جوانبها التى لم تفرض نفسها على انتباهه لاسباب خاصة .

ثانيا : الفرق كبير ايضا بين الفكرة التى تربط بين المشاهدات وتستحث الذهن على الاتجاه وجهة معينة توقعا لمشاهدات بعينها ، هذه الفكرة التى يطلق عليها العلماء اسم الفرض العلمى ، وبين آلاف الأفكار التى تجتاز اذهاننا فى كل ساعة ، وقد نسميها تخمينات او ظنونا او اراء ، الأولى ندقق فى صياغتها ليتحدد مضمونها فنعرف ما يندرج تحتها وما يخرج عنها ، والثانية يندر ان نعنى بتحديد اسوارها ، ولذلك فانها كثيرا ما تكون مصدرا لسوء التفاهم بدلا من ان تصبح وسيلة لتيسير تبادل المعانى . والأولى يتعلم الباحث ان يصوغها ثم يتركها معلقة لا يحكم بصدقها اوبطلانها الا اذا تسنى له البرهنة على ذلك ببرهان اساسه المشاهدة ، والثانية درجنا على ان نطلقها مشحونة منذ البداية بالكثير من اليقين لاسباب يندر ان تتصل بحقيقة الموضوع الذى ننظر فيه .

ثالثا : ليس من الاركان الرئيسية للعلم اجراء التجارب فى المعمل يتحكم فيها الباحث فى أحد العوامل (او بعضها) توقعا لحدوث تغيرات معينة فى الظاهرة التى يدرسها . ومع ذلك فان اجراء التجارب على هذا النحو دليل غالبا على مزيد من التقدم فى رصيدنا من المعرفة العلمية التى نتجول فى ميدانها ، ومزيد من التقدم فى وسائل البحث المتاحة لنا فى هذا الميدان ،ومزيد من القدرة على أن نفيد فوائد تطبيقية من هذا العلم فى حياتنا العملية .

رابعا : الحديث عن المشاهدة المضبوطة كركن اساسى فى العلم كثيرا ما يثير السؤال الاتى : واين تضع الرياضة بفروعها المختلفة ، انها لا تقوم على جسم من المشاهدات الطبيعية أو البيولوجية أو النفسية . فهل تستبعد الرياضة من اسرةالعلوم ؟ والجواب على ذلك بالايجاب . نعم تستبعد . فالرياضة ليست علما بالمعنى الاصطلاحى الذى يصدق على علوم الطبيعة والأحياء والسلوك .لكنها لغة لهذه العلوم جميعا . كل علم من هذه العلوم يحاول أن يستعين بقوالب التفكير الرياضى «ابتداء من الأرقام الى سائر العناصر الرياضية جميعا » فى صياغة استنتاجاته وقوانينه ، وذلك لما تمتاز به هذه القوالب من دقة شديدة . ومن ثم فاننا نشهد الاتى فى تطور اى علم من العلوم : يبدأ هذا العلم فى مراحله الأولى مستعينا باللغة التى نتكلمها فى حياتنا اليومية يصوغ منها اسماء معينة يطلقها على الظواهر التى يدرسها ، وانواع العلاقات التى يتوسمها او يتبينها بين هذه الظواهر . لكنه يكتشف شيئا فشيئا ان هذه اللغة لاتساعده كثيرا على التقدم فيستبدل بها شيئا فشيئا كذلك لغة الرياضة . وفى ذلك يقول البرت اينشتاين فى كتاب

له عن « تطور علم الطبيعة » أن عدد المعادلات الرياضية التى تتوسط بين الفرض وبين الاستنتاج الذى يتوقف الباحث عنده للامتحان التجريبى ،هذا العدد يزداد مع تقدم العلم .

والان نستطيع ان نسترجع قول ماجدالين فيرنون فى اذهاننا لنثريه بمضمون واضح ولنستنتج المغزى الذى اشارت اليه بالتلميح ، هذا المضمون وهذا المغزى مؤداهما معا أن علم النفس الذى بدأ محاولاته العلمية الأولى فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، وصل فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين الى مستوى طيب من القدرة على ضبط مشاهداته ، ومن الاستعانة بالفروض التى تتفتح من حين لاخر فى شكل نظريات على درجة لابأس بها من الكفاءة فى تنظيم معلوماتنا وامدادنا بالقدرة على التنبؤ ببعض وقائع السلوك لدى الحيوان والانسان ، بل وبالقدرة على التحكم فى بعض جوانب هذا السلوك . وقد وصل علمنا فى هذا كله الى مستوى رشحه للانضمام الى أسرة العلوم الطبيعية .

وجدير بالذكر هنا أن هذا الترشيح لم يأت من جانب علماء النفس فحسب ، لكنه اتى كذلك من جانب علماء الطبيعة ، ففى الرابع من سبتمبر سنة ١٩٥٥ القى روبرت أوبنهايمر ، عالم الطبيعة الامريكى المشهور « والذى قامت شهرته على دعامتين ، بحوثه العلمية الممتازة فى الطبيعة النووية ، ووقفته الانسانية العظيمة حين عارض صنع القنبلة الهيدروجينية مؤكدا بذلك مسئولية العلماء الأخلاقية تجاه المجتمع البشرى » ، القى هذا العالم خطابا فى المؤتمر السنوى لجمعية علم النفس الأمريكية أشار فيه الى أن السياسة التى جرى عليها « معهد الدراسات المتقدمة » فى السنوات الأخيرة هى أن يجمع بين علماء النفس وسائر العلماء البيولوجيين والطبيعيين فى قسم واحد ، يقابله قسم آخر يضم القائمين بما يسمى بمجموعة الدراسات التاريخية . فاذا عرفنا أن هذا المعهد يعتبر من ارفع معاهد البحوث شأنا فى الولايات المتحدة الامريكية وانه يخضع فى ادارته لاشراف لجنة من العلماء البارزين على رأسها أوبنهايمر نفسه ادركنا ان الاشارة التى أوردها هذا العالم فى خطابه تلتقى مع ما اعلنته ماجدالين فيرنون فى حديثها .

وجدير بالذكر بعد هذا كله ان اكاديمية العلوم فى الاتحاد السوفييتى (وهى غير اكاديمية العلوم التربوية هناك) تضم بين اعضائها عددا من علماء النفس على راسهم الأستاذ سيرجى روبنشتاين الأستاذ بجامعة موسكو . صحيح أن العدد الحالى ضئيل نسبيا اذا قورن بعدد زملائهم من ذوى التخصصات البيولوجية والطبيعية ، لكن يجب الا ننسى اننا لانزال فى بداية العهد بالانضمام .

هذا اذن هو الموضع الذى وصل اليه علم النفس الحديث على سلم الارتقاء المنهجى ، الذى ارتقته ولا تزال ترتقيه سائر العلوم . ولا شك أن وراء هذا النجاح فى بلوغ هذا الموضع قدرا كبيرا من الجهود المضنية ، بذلها آلاف الباحثين ذوى القامات الرفيعة والقامات المتواضعة . غير أننا لا نستطيع الدخول هنا فى تفاصيل هذا التاريخ رغم كل ما فيه من مصادر للمتعة وشحذ البصيرة فى أمور العلم والحياة الاجتماعية وطبيعة العلاقة بينهما ، وماينبغى لهذه العلاقة ان تتطور اليه .

انما الشىء الذى يلزمنا ان نتحدث الآن فيه ،هو كيف يؤدى علماء النفس فى الوقت الحاضر عملهم العلمى من خلال هذا الموضع الذى بلغوه ؟ كيف يشاهدون وكيف يستنتجون ؟

النظرية ، والقياس ، والتجريب ، والاحصاء .

تلك هى المعالم المنهجية الكبرى لعلم النفس المعاصر ، مع تفاوت فى درجة الاهتمام بكل من هذه العناصر من بلد الى آخر ، ومن معمل الى اخر فى البلد الواحد ، ومن وقت الى اخر فى المعمل الواحد.

ولنبدأ بالحديث عن النظرية .

لابد أولا من مقدمة تاريخية موجزة حتى نحسن تقييم الوضع الحاضر . والخط التاريخى العام الذى يجب أن يكون واضحا امام اذهاننا فى هذه النقطة هو أن علماء النفس لم يحدث ان انصرفوا انصرافا تاما عن الاهتمام بالجانب النظرى من بناء علمهم فى اية فترة من فترات تاريخ هذا العلم « الذى بدأ حوالى سنة ١٨٣٠ » . كل ما فى الأمر أن ميزان الاهتمام كان يميل احيانا لصالح النظرية واحيانا أخرى لصالح تجميع المشاهدات . وقد غلب عليه فعلا الميل لصالح تجميع المشاهدات حتى آخر القرن التاسع عشر .

ومع بداية القرن العشرين رجحت كفة الاهتمام بالنظرية . وظل كثير من العلماء حتى أواسط العشرينات ينفقون اقدارا كبيرة من جهودهم ومن أوقاتهم فى بناء النظريات أو فى الجدل حولها ،

وكانت نظرياتهم هذه أقرب الى الأطر الفلسفية أو « وجهات النظر » منها الى النظريات العلمية بالمعنى الاصطلاحى المحدد . وكان وراء هذه الأطر عدد قليل من الحقائق أو من المشاهدات المضبوطة لوقائع السلوك ، وكان بعض هذه الحقائق « على قلتها » يقوى على مساندة اطار معين لكنه لايقوى على دحض الأطر الأخرى ، وكان البعض الاخر لا يقوى على المساندة ولا على المعارضة . والنتيجة ان هذه الاطر ظلت قائمة جنبا الى جنب ، فلم يستطع واحد من بينها ان يقنع مجموع المتخصصين بانه احق من غيره بالبقاء لانه اشد كفاءة واكثر صدقا. ومن ثم فقد اتسمت الدراسات النفسية فى تلك الفترة بطابع جعلها اقرب الى التأملات الفلسفية منها الى البحث العلمى .

وفى خلال العشرينات المتأخرة وحتى بداية الحرب العالمية الثانية سادت موجة تشبه أن تكون رد فعل عنيفا ضد هذا الاهتمام الشديد بالجدل النظرى . واخذت هذه الموجة شكل انصراف من معظم الباحثين الى اجراء التجارب وتجميع المشاهدات وتحسين طرق ضبطها ، ونفور واضح من اى تعمق نظرى فيما يثيره ذلك الحد الادنى من المعانى او المفاهيم التى لم يكن لعقول الدارسين بد من اصطناعها حتى يقووا على مواصلة السير من مشاهدة الى مشاهدة ، ومن تجربة الى التجربة التى تليها .

ومنذ أواخر الثلاثينات بدأت بعض الاصوات ترتفع ، وازدادت ارتفاعا عقب الحرب ، وكانت تنادى بضرورة العودة الى الاهتمام بتعميق بعض المسائل النظرية فى العلم ، فقد تجمعت فى ارشيف البحوث المنشورة آنئذ الاف المشاهدات المضبوطة والحقائق التجريبية ، لكنها كانت مفككة مبعثرة لارابط بينها ، وبالتالى فلم يكن لها معنى تستطيع ان تعيه العقول ، ولا سبيل الى الربط بينها واكسابها المعنى المفتقد الا بالاهتمام باقامة نظرية تتسع لتفسيرها جميعا . وفى ذلك الوقت اخذ كورت لفين « أحدعلماء النفس الذين لمعت أسماؤهم فى تلك الفترة ، وكان المانى الأصل ثم هاجر الى امريكا فى أوائل الثلاثينات » يردد على مسامع قرائه وتلامذته هذه العبارة المليئة بالحكمة ، « النظرية بلا تجربة جوفاء ، والتجربة بلا نظرية عمياء »

ومع بداية الخمسينات « حيث تقع المرحلةالتى يهمنا امرها بوجه خاص » اخذت هذه التنبيهات تؤتى ثمارها بصورة لا بأس بها ، عود الى الاهتمام بالنظرية ، ولكن بعد تراكم قدر كبير من المشاهدات المضبوطة ، « المستمدة من المعمل ومن خارج المعمل » تصلح محكا ممتازا للمفاضلة بين نظرية واخرى ، وبالتالى فلا خوف من الارتداد الى ما يشبه مرحلة بداية القرن .

ارجو الا يكون القارىء قد ضاق بهذا الجزء التاريخى من المقال ، فهو خلفية لابد منها لكى ندرك الكثير من تفاصيل معالم المنهج فى علم النفس الحديث . ولعل من اهم هذه التفاصيل واشقها على حسن الادراك والتقييم مسألة موقف عالم النفس المعاصر « لاسيما فى البلاد التى حقق فيها اعلى درجات تقدمه » من ان يكرس جزءا من جهده لخدمة الجانب النظرى من العلم ، او موقفه من زميله الذى يقوم بهذه المهمة . ولعل اقرب وصف الى حقيقة هذا الموقف انه ينطوى على مايشبه التعارض والصراع بين عاطفتين ، احداهما الخوف من ضياع الجهد فيما هو « غير علمى » ، والثانية شىء من الاعجاب والتبجيل . بدون الخلفية التاريخية التى اوجزناها لانستطيع ان ندرك حقيقة هذا الموقف ، انه حصيلة تاريخ مفعم بالموجات المتلاحقة تعبيرا عن حركة علم يلهث وراء معرفة الحقيقة فى اعقد جانب من هذا الوجود .

وطوال هذا التاريخ كانت المسافة بين قمة كل موجة وقاعها مسافة كبيرة بغير اعتدال . فماذا نتوقع بعد هذا التاريخ الذى يبدو كل مافيه وكأنه جرعة شديدة التركيز . ماذا نتوقع ونحن فى مرحلة تسود فيها الدعوة الى تحقيق التوازن بين التجريب والنظر وقد أتت فى أعقاب مرحلة كان السائد فيها الاهتمام بالتجريب . لا شىء سوى الصراع بين قيم الدعوة الجديدة من ناحية ، وعادات السلوك القديم من ناحية أخرى . والنتيجة أن الغالبية عندما تحين ساعة العمل تحكمهم العادات القديمة فينصرفون الى المسائل التكنيكية فى عملية قياس الظاهرة التى يدرسونها ، أو تحسين أساليب الضبط فى تجاربهم ، او استخدام معادلة جديدة فى التحليل الاحصائى لنتائجهم ، المهم انهم يبذلون القدر الأكبر من طاقتهم فى هذا السبيل ، سبيل التنفيذ لاجراءات التجارب ، لكنهم فى الوقت نفسه يقيمون وزنا كبيرا لجهود النخبة القليلة التى استطاعت ان

تستجيب استجابة خلاقة لقيم الدعوة الجديدة ، او ساهمت فى قيادتها . ولعل اوضح مظهر لاقامة الوزن هذه أنهم يعتمدون على الاسهام النظرى الذى قدمته هذه النخبة القليلة باعتباره معينا يستمدون منه معظم فروضهم الصفرى التى تنفخ الروح فى جهودهم التجريبية . وهكذا نجد ان نسبة كبيرة جدا من البحوث التجريبية الحديثة تقوم لتحقيق فروض وتنبؤات مستمدة من عدد محدود جدا من النظريات الأساسية ، أقام دعائمها علماء من أمثال كلارك هل وليون فستنجر من أمريكا ، وهانز أيزنك من انجلترا ، الأول بتخصصه فى علم النفس العام ، والثانى فى علم النفس الاجتماعى ، والثالث بدراساته فى بناء الشخصية .

ولكن ، ما شكل النظرية فى علم النفس المعاصر ، ما شكل نظرية كلارك هل مثلا ، أو نظرية فستنجر أو ايزنك . ولماذا نرضى عن هذا الطراز من النظريات ولا نرضى عن الطراز الذى ساد فى أوائل هذا القرن ؟ ما هى الميزة التى تميز الطراز الحديث من الطراز القديم ، أو بعبارة اخرى لماذا استخدمنا عبارة « الأطر النظرية » فى حديثنا عن الأبنية النظرية التى ذاعت فى أوائل القرن ، بينما نستخدم اسم « نظريات » فى حديثنا عن هذه الأبنية المعاصرة التى ذكرناها .

هذه وأمثالها هى الأسئلة التى يخيل الى أننى اذا احسنت الاجابة عليها بحيث انقل لذهن القارىء بالفعل عددا من المعانى الواضحة المحددة فى هذا المجال ، فقد وفقت فى أن أقدم له قدرا لا بأس به من الدراية بالطبيعة النظرية لعلم النفس المعاصر .

نقف عند نظرية كلارك هل على سبيل المثال .

هذه النظرية تتصدى لمهمة خطيرة ، هى صياغة القوانين العلمية الأساسية التى ينتظم من خلالها سلوك الأفراد (كأفراد لا كجماعات) .

وقد بدأ هل محاولاته الأولى فى بنائها منذ سنة ١٩٢٩ ، ثم توالت خطواته فى تنميتها فى السنوات ١٩٣٦ و٤٠ و٤٣ و٥١ و١٩٥٢ . ومن المحقق ان وفاة الرجل فى هذه السنة هى السبب فى توقف محاولات التنمية عند هذا الحد .

أما شكل النظرية فى صورتها الأخيرة فعلى النحو الاتى :

أولا : مجموعة من القضايا أو العبارات تحتل مركز الأركان الأساسية فى النظرية ، يطلق عليها هل اسم « مصادرات » . ولكى يكون القارىء صورة فى ذهنه عن شكل هذه المصادرات يستطيع ان يسترجع شكل نظريات الهندسة الوصفية التى اعتدنا أن ندرسها فى المدارس الثانوية فهى قريبة مما نتحدث عنه هنا ، كل نظرية من نظريات تلك الهندسة تشبه اية مصادرة من مصادرات هل ، مع فارق رئيسى هو أن مادة تلك النظريات كانت الخط والزاوية والشكل والعلاقات بين هذه الوحدات ، فى حين أن مادة مصادرات هل هى جوانب النشاط النفسى (كالعادات ، والدوافع ، وردود الأفعال .. الخ) ، والمؤثرات فى هذا النشاط ، والعلاقات بينها جميعا . وقد صيغت هذه المصادرات بطريقة تسمح لها باداء وظيفتين فى بناء « علم النفس » : الأولى هى تلخيص عدد كبير من الحقائق التجريبية التى تجمعت لدينا عن جبهات السلوك المختلفة ، والثانية هى الايحاء للباحثين بأفكار جديدة وبتجارب يمكن القيام بها لامتحان قيمة هذه الأفكار أو صحتها .

وعلى هذا الأساس نجد أن المصادرات فى مجموعها (وهى ١٧ مصادرة) تتسع لتفسير عدد كبير من الحقائق السلوكية التى كشف عنها علماء سابقون على هل من أمثال فيبر (حوالى سنة ١٨٣٢) ، وفخنر (حوالى ١٨٥٠) ، وبافلوف (حوالى ١٩٠٣) وثورندايك (حوالى ١٩١٣) وغيرهم وفى الوقت نفسه توحى لعلماء معاصرين من أمثال آيزنك (وهو حاليا أستاذ بجامعة لندن) وأوبرى ييتس (من جامعة سدنى باستراليا) بتنبؤات لم تكن معروفة من قبل .

وسأعرض للقارىء مثالا لمصادرة من هذه المصادرات آملا بذلك أن أزيد من وضوح الصورة التى أحاول أن أقدمها . لكنى سأؤجل ذلك قليلا حتى أفرغ من الاشارة الى بقية عناصر النظرية .

ثانيا : بالاضافة الى « المصادرات » ، توجد مجموعة أخرى من القضايا يطلق عليها هل اسم « اللوازم » ، واهم ما يميزها انها مستمدة منطقيا من المصادرات ، وبالتالى فهى أقل شمولا من هذه المصادرات ، بمعنى انه اذا كانت المصادرة تتسع لتنظيم مائة حقيقة تجريبية فان اللازمة لاتتسع لتنظيم اكثر من خمس حقائق أو عشر أو ما الى ذلك . واذا كانت المصادرة تنتظم عددا من الحقائق تبدو للنظرة العابرة متناثرة متباينة ولا رابط بينها ، فان اللازمة تؤلف بين حقائق ليست على هذه الدرجة من التباعد ، اذ يتجه اليها ذهننا وهو

يربط بينها منذ البداية ، بفضل المصادرة التى اتخذها عقلنا اساسا يستخلص منه اللازمة وتوجد على هذا النحو ١٧ لازمة فى نظرية هل .

ثالثا : اذا نظرنا فى كل من « المصادرات » و « اللوازم » وجدنا أنها تستخدم لغة بعيدة بعدا واضحا عن لغة الحياة اليومية ، مفرداتهامصطلحات لايفيدنا فى تبين معناها ان نرجع الى القواميس اللغوية المعتادة ، بل لابد لذلك من الرجوع الى قواميس مخصصة لمصطلحات علم النفس . ولكى يتذوق القارىء طعم هذه المصطلحات اسوق له على سبيل المثال مصطلحين اثنين فحسب : الأول هو « طاقة رد الفعل » ويقصد بها درجة احتمال صدور استجابة معينة عن الفرد الذى ندرس سلوكه تحت تأثير عوامل معينة . ووحدة قياس هذه «الطاقة» تسمى « واط » . هذا اصطلاح . والاصطلاح الثانى هو « الكف الرجعى » ويقصد به اتجاه اية استجابة من استجابات الفرد الى التضاؤل (ويعبر عن ذلك بقولنا انها تقل فى السعة والتكرار) حتى تتوقف نهائيا (ولا دخل هناللارادة الشخص أو عدم ارادته) وذلك نتيجة لاستمرار تأثير المؤثر الذى دفع هذه الاستجابة الى الصدور (ولا علاقة للكف الرجعى بما اعتدنا أن نسميه فى حياتنا اليومية بالتعب أو الملل) .

رابعا : يلاحظ أن معظم المصادرات واللوازم والمصطلحات متشابكة فيما بينها (وخاصة ما جاء منها متأخرا فى ترتيبه فى سياق النظرية) ، بحيث ان اكتمال فهمنا لأية وحدة من هذه الوحدات يتطلب منا ان نفهم كثيرا من الوحدات الأخرى . ولعل القارىء الذى له دراية ببعض الدراسات الطبيعية ان يتوسم هنا شيئا من التشابه بين هذه الحقيقة وبين ما هو حادث فى الدراسات الطبيعية ، على الأقل فى مستوى المصطلحات . فاصطلاح «الشغل» مثلا يدفعنا لان نعرف اصطلاح « الجول » ، وهذا يجرنا الى معرفة « الارج » ، وهذا بدوره يقتضينا أن نعرف « الداين » . مفهوم الشغل بمعناهالطبيعى المحدد يتوقف على الجول والارج والداين . ومفهوم الجول يتوقف على الارج والداين . ومفهوم الارج يتوقف على الداين . فاذا عدنا الى نظرية هل فثمة شيء يشبه هذا التشابك بين مصطلحاتها وكذلك الحال فىالمصادرات واللوازم ، يوجد بينها تشابك مماثل ولكن بصورة أكثر تعقدا .

خامسا : يلاحظ أن الغالبية العظمى منالمصادرات واللوازم موضوعة فى شكل معادلات رياضية ، حدودها رموز يمكن التعبير عنها بمقادير كمية .

هذه هى المواصفات العامة لنظرية تحتل مكانا مرموقا فى علم النفس الحديث . وقد حان الوقت الان لكى أعرض للقارىء احدى مصادراتها كمثال يكسو العظم لحما .

تنص المصادرة رقم ٩ على خمس نقاط،ساكتفى بنقطتين من بينها فقط ، وهما :

أ) ان حدوث استجابة ما يؤدى الى ظهور مقدار من « الكف الرجعى » وهذا بدوره يعطل « طاقة رد الفعل » ويعمل كدافع عكسى .

ب) « الكف الرجعى » المتراكم يتبدد تلقائيا مع مرور الزمن بعد آخر استجابة صادرة .

هاتان هما النقطتان الأوليان فى هذه المصادرة . وخلاصة القانون العلمى الذى تقررانه انه عندما يبدأ يصدر عن الشخص نشاط معين فان ظهوره يكون مصحوبا منذ البداية بعملية مضادة تعمل على اضعافه (أو كفه) يقال لها الكف الرجعى (والرجعى هنا نسبة للرجع وهى كلمة نستخدمها كمرادف لعبارة « رد الفعل ») أى الكف الذى يصدر كرد فعل لظهور النشاط نفسه . وتتراكم آثار هذا الكف الرجعى مادامت وحدات النشاط (من نفس النوع) متتابعة فى الصدور ، حتى نصل الى نقطة يصل فيها الكف الرجعى المتراكم الى المقدار الذى يجعله لا يقتصر على التعطيل الجزئى للنشاط الصادر ، بل يوقفه تماما . وعندما ينفرد الكف الرجعى بالموقف على هذا النحو يبدأ يتبدد شيئا فشيئا مع مرور زمن معين ، وتكون علامة ذلك أن تتحرر قدرتنا على ممارسة النشاط (الذى توقف) من جديد .

وكمثال عملى على ذلك خذ ورقة بيضاء وابدأ اكتب عليها رقما معينا وليكن ٥ . ابدأ من بداية السطر الأول واستمر فى كتابة هذا الرقم بسرعة وكلما انتهيت من ملء سطر انتقل مباشرة الى السطر الذى يليه . ستلاحظ بعد قليل كأن ثقلا يشد ذراعك ليمنعه من مواصلة الكتابة ،ستستطيع أن تتغلب عليه الى حين ، ثم يزداد حتى تجد نفسك فجأة توقفت عن الاستمرار فى الكتابة رغم ارادتك . ليست المسألة هنا تعبا عضليا ، بدليل انك تستطيع فى الحال ان تحمل جسما ثقيلا أو

تدفعه بالذراع نفسها التى كانت تتولى الكتابة . على أنك بعد أن تتوقف عن الكتابة قليلا ستلاحظ أنك تستطيع العودة الى ممارستها ، لأن الـكف الرجعى المتراكم قد تبدد . استمر فى الكتابة ، ستعود سلسلة الظواهر الى الحدوث بالترتيب ذاته (الاحساس بالثقل ثم التوقف ، ثم عودة القدرة على الكتابة) ولكن غالبا فى مدى زمنى أضيق ، ولا يشترط أن يكون النشاط المولد للكف الرجعى نشاطا حركيا ، بل قد لاتصحبه حركات الأطراف نهائيا ، كما هو الحال فى الادراك البصرى . خذ مثلا ورقة بيضاء وقد وضعت فى وسطها نقطة بسن قلم رصاص خفيف ، ركز النظر على هذه النقطة دون أن تغمض جفنيك ، ستجد بعد قليل ان الحجم الظاهر للنقطة ينكمش قليلا ثم يعود الى ماكان عليه ثم ينكمش ثم يعود الى ماكان عليه ، وهكذا . هذا الانكماش ناتج عن تراكم الكف الرجعى ، والعودة الى الحجم الأصلى ناتجة عن تبدد بعض آثار الكف ولو اننا أطلنا تركيز النظر على هذا النحو فسنصل الى لحظة تختفى فيها تماما النقطة المرسومة ثم تعود الى الظهور .

هذا مثال بسيط للظواهر السلوكية التى ينتظمها قانون الكف الرجعى كما ورد فى المصادرة التاسعة من نظرية هل . وهنا أود أن انبه القارىء الى انه من الخطأ أن نستنتج من بساطة الأمثلة (أى كونها تمثل شريحة سطحية من شرائح السلوك البشرى البالغ التعقد) بساطة مناظرة لها فى المصادرة التى نحن بصددها . فالواقع أن هذه المصادرة تذكرنى بصفة « السهل المتنع » التى تعلمنا ان نصف بها الشعر العربى الممتاز ، أن البساطة هنا تخفى وراءها قدرة كبيرة . بساطة الشعر الممتاز تخفى وراءها قدرة الصانع وثراء الشعر ، وبساطة المصادرة التاسعة فى نظرية هل تخفى وراءها قدرة هذا العالم فى الصياغة النظرية ، كما تخفى طاقة متسعة المدى فى القانون الذى نحن بصدده . ويكفى أن نعرف أن هذا القانون يقوم وراء عدد من الدراسات التجريبية الأساسية ، استميح القارىء أن أذكر له اسم موضوعها دون الدخول فى أية تفاصيل عنه، وهو موضوع ظاهرة الـ reminiscence (أى ازدياد الكفاءة دون تمرين) ، كذلك يقوم هذا القانون وراء عدد من التطبيقات البالغة الأهمية فى التربية ، وفى نوع جديد من العلاج النفسى يعرف باسم « العلاج السلوكى » بدأ ظهوره منذ حوالى سنة ١٩٥٥ .

اظن أن هذا الحديث عن تفاصيل نظرية هل فيه الكفاية . فقد عرضنا لخصائصها الشكلية ، واوردنا بضعة نماذج من مصطلحاتها وقوانينها . ولعل القارىء أن يكون قد كون لنفسه الان فكرة عن الطابع العام الذى تتسم به احدى النظريات الأساسية الهامة التى يقوم عليها جسم علم النفس الحديث . وبشعور الاطمئنان يمكننا أن نعمم بعض الشىء فنقرر أن هذا الطابع لا يطبع هذه النظرية وحدها بل يطبع بضع نظريات اخرى فى فروع علم النفس المتعددة ، نذكر من بينها مثلا نظرية ليون فستنجر فى علم النفس الاجتماعى وتعرف باسم « نظرية عمليات المقارنة الاجتماعية » ، وقد نشرها سنة ١٩٥٤ كامتداد لنظرية أضيق نطاقا كان قد نشرها سنة ١٩٥٠ . ووجه الشبه بين نظرية فستنجر ونظرية هل أن كلا منهما تقوم على هذا البناء المنطقى المحكم ، مصادرات ثم لوازم ، وعناصر المصادرات واللوازم محددة تحديدا دقيقا . كذلك نجد هذا الطابع متوفرا فى نظرية أخرى فى ميدان ثالث من ميادين علم النفس الحديث هو ميدان الدراسة التجريبية الشخصية ، وانا أشير هنا الى نظرية هانز آيزنك المعروفة باسم « نظرية الابعاد الأساسية للشخصية » ، وقد بدأ فى نشر خطوطها الأولى منذ سنة ١٩٤٧ ثم توالت ولاتزال تتوالى محاولاته فى الامتداد بها الى آفاق أشد اتساعا .

ولعلنا نحسن صنعا ونحن نختم هذا الجزء من المقال بأن نعود فنذكر القارىء ببعض ما قلناه منذ قليل ، ان النظرية فى علم النفس المعاصر تلقى اهتماما خاصا لم تحظ به فى الثلاثينات ، كما أنها تتخذ طابعا محبوكا لم يتوافر لها فى أوائل هذا القرن ، واعنى هنا بالحبكة الحبكة المنطقية ، والارتكاز على حقائق تجريبية متعددة . بل أكثر من ذلك ، أن النظريات الثلاث التى اوردت ذكرها لها القدرة على الايحاء بفروض محددة يمكن معاملتها كتنبؤات يتقدم الباحث لاختبار مدى صدقها اختبارا تجريبيا . وقد حدث هذا بالفعل ، واجمل من ذلك كله أن بعض هذه التنبؤات فشلت . نعم ان عددا كبيرا من التنبؤات ايدته التجارب والمشاهدات المضبوطة ، لكن هذا وحده لا يكفى للشهادة الطبية

فى حق النظرية العلمية أيا كان ميدانها ، لابد من شهادة الفشل (فى نسبة ضئيلة طبعا) لأنها البرهان على ان النظرية على جانب كبير من الدقة، أما النظرية التى تستطيع أن تفسر كل شىء وضده فلا قيمة لها فى العلم .

لن أفرد بعد ذلك حديثا خاصا عن كل من القياس والتجريب والاحصاء ، بل سأجمع بينها فى النصف التالى من المقال على أساس انها تكون معا عناصر جانب واحد متجانس الى حد ما ، هو الجانب التكنيكى فى العلم .

ولنبدأ أولا بارساء هذه القاعدة الهامة : **بدون التكنيك لا وجود للعلم** . لكى أكون عالما لا يكفى أن تكون لدى أفكار ممتازة ، بل لابد من أن أعرف كيف اختبر صحة هذه الأفكار على محك الواقع ، واقع الظواهر التى ادرسها . لابد ان اعرف ما هى المشاهدات التى اذا جمعتها تكون لدى مضمون هذه الأفكار أو ما يترتب عليها . ولابد ان اعرف كيف أضع يدى على هذه المشاهدات ، بعبارة أخرى كيف أيسر لنفسى أوضح قدر من الرؤية لكى أطلع على دقائق الوقائع التى سأشاهدها فيأتى وصفى لها على أعلى درجة من الصدق ، ويجب ان اعرف كيف أصوغ هذا الوصف الصادق بطريقة تجعل من اليسير على أن أخطو خطوة جديدة فيما وراء الوصف نفسه ، نحو الكشف عما عساه ان يوجد من علاقات بين هذه الوقائع ووقائع أخرى فى الميدان الذى يستأثر باهتمامى . ولابد ولابد ويجب ويجب .. الخ . بعبارة موجزة لابد للعالم (فى علم النفس وفى أى علم آخر) من فكر ثاقب وتكنيك (أوصنعة) حاذق .

تماما كما هو الحال فى الفن ، الفكرة (أوالرؤيا) وحدها لا تصنع الشاعر ، ولا الموسيقى ، ولاالمصور لابد كذلك من الدراية بأصول الصنعة وحذقها . بل ان المسألة أعمق من ذلك بكثير ، أعمق من أن نضع الفكرة الى جانب التكنيك ونقول هذا عنصر وذاك عنصر وكلا العنصرين لازمان . حقيقة الأمر أن الفكرة تكون فى بداية أمرها مجرد سديم ليس لمضمونه معالم واضحة ، ولا لحدوده من التميز ما يسمح بالتفرقة المؤكدة بين ما ينتمى اليه وماهو غريب عنه . فاذا عولجت هذه الفكرة بالتكنيك المناسب لها بدأت تكشف عن امكانيات ملامحها الحقيقية ، وتكتسب الى جانب ذلك الوانا وامتدادات لم تكن لها من قبل .

ويصل الأمر فى العلم أحيانا الى أننا نعجز عن ابتكار فكرة لها قيمتها اذا لم نكن على دراية بتكنيك معين . هنا ينبغى للقارىء ان يذكر التفرقة التى أشرنا اليها فى بداية هذا المقال ، بين الفكرة العابرة والفرض العلمى ، فنحن الان فى موضع يمكننا من ان نضيف جديدا يزيد هذه التفرقة وضوحا : ذلك ان الفرق الرئيسى فى الواقع هو أن الفرض العلمى فكرة منسوجة حول تكنيك معين، فكرة تحمل فى صميم بنائها معالم الطريقة التجريبية التى ستتبع فى اختبار صدقها . وثمة حقيقة هامة يجب أن نضيفها الى ذلك أيضا هى انه كلما تقدم الفرع العلمى الذى يعنينا ازدادت وطأة التكنيك على صميم العملية الابداعية فيه ، أعنى عملية ابتكار الفرض العلمى الذى يمكن أن يكون له أى وزن فى هذا الفرع .

نتيجة لهذه الحقائق العامة بالنسبة للعلم اياكان ميدانه ، ونتيجة لأن جبهة علم النفس المعاصر تمثل مستوى من التقدم لا بأس به ، فقد أصبح المتخصص فى هذا العلم مطالبا بالمزيد من المعرفة بأصول التكنيك حتى لقد وصلنا فى كثير من الموضوعات المطروحة للبحث فى الفترة الراهنة الى الموضع الذى أصبح من المحال فيه اقتراح فرض له أدنى قيمة علمية دون أن يكون الاقتراح مشبعا بعناصر التكنيك . من هذا القبيل مثلا موضوعات كالذكاء ، والادراك البصرى ، والسلوك الاجتماعى للاطفال ، والسلوك الاجتماعى للاشخاص الراشدين عندما يكونون اعضاء فى جماعات صغيرة من الاصدقاء أو زملاء العمل ، واضطراب عمليات التفكير فى مستوياته العليا مثل مستوى تكوين الأفكار المجردة واستعمالها .

من أجل ذلك نلحظ كثيرا من مظاهر الاهتمام بالطرق الفنية التى تضمن توفير درجة عالية من الدقة فى المشاهدة . وبانواع التصميمات المختلفة للتجارب ، ومدى التطابق بين خصائص أى تصميم تجريبى وبين مقتضيات الأسئلة التى يمكن أن نثيرها ونسعى للاجابة عليها عن طريق هذا التصميم وكذلك نلحظ اهتماما واضحا بالطرق الموضوعية المختلفة لتحليل نتائج الدراسة .

ولنتقدم نحو مزيد من التفاصيل .

لعل القارىء لا يزال يذكر بعض ما أوردناه عن تجربة وتكن وآش فى مقالنا السابق . فقد اتجه هذان الباحثان الى دراسة الشروط الخارجية

(أى المتوافرة فى المجال البصرى) التى تتحكم فى ادراكنا لاتجاه الأشياء ولاتجاه أجسامنا فى المكان . وصمما للقيام بهذه الدراسة تجربة معقدة ، انتهيا منها الى نتيجتين هامتين : الأولى أنهما استطاعا أن يحددا الشروط التى تتدخل فتجعل الادراك يتم فى اقرب صورة الى الواقع الموضوعى ، وتلك التى تتدخل فتجعله على درجة عالية من الخطأ .

والنتيجة الثانية : هى أنه كانت هناك فروق واضحة بين كل شخص وآخر (ممن أجريت عليهم التجربة) فى استجابتهم للمؤثرات التى استخدمها المجربان فى بحثهما ، بعض الأفراد كانت اخطاؤهم كبيرة بشكل ملفت للنظر ، والبعض كانت اخطاؤهم ضيقة المدى . ومع ذلك فقد صحت الخطوط العريضة للنتائج على كل فرد على حدة ، كل فرد أخطأ ، وكل فرد اختلفت درجة خطئه باختلاف شروط التجربة .

أمامنا هنا نقاط كثيرة تستحق النظر ، منزاوية التكنيك . أولا ، هذا الهيكل العظمى للتجربة ، تصميمها أو هندستها ، وأعنى به أساسا : تحديد عوامل معينة يتحكم فيها المجرب ، ومظاهر للنشاط النفسى يتتبع فيها آثار هذه العوامل . وثانيا ، الطريقة التى اتبعها الباحثان فى قياس هذه العوامل والاثار السلوكية المترتبة عليها ، والتعبير عنهذا القياس بالأرقام ، وثالثا : التحليل الاحصائى للنتائج والمغزى أو النتيجة العامة التى نخرج بها من التجربة .

أما عن مسألة التصميم فلن اتحدث كثيرا ، لسبب رئيسى هو أن هذا الجزء من التكنيكلايحتل مكانا بارزا فى اهتمامات علماء النفس المعاصرين . لا لأنه فاقد الأهمية فى نظرهم بل لأنه يقرب من أن يكون مستقرا على عدد من الأشكال التىيقبلونها ويستخدمونها فى بحوثهم ، وتجديدهم فيها ضئيل ومناقشاتهم حولها قليلة . ولذلك يخيل الى أن ما يهم القارىء أن يعرفه هنا هو أن الباحث فى علم النفس المعاصر يحاول أن يضع خطة معينة للصورة التى سينفذ التجربة بها ، وذلك قبل تنفيذها ، والهدف الرئيسى لهذه الخطة هو الاحتياط ضد تسرب أى عنصر (على غفلة من الباحث) الىالبناء الأساسى للتجربة يكون من شأنه تزييف النتيجة بجعلها متحيزة فى اتجاه معين بدون وجه حق .

لنفرض مثلا أننى كنت اخطط لتجربة كتجربة وتكن وزميله ، من الأمور التى يلزمنى أن أفكر فيها مسألة تأثير الأوضاع المختلفة فى التجربة بعضها على البعض . فمثلا هل من الحكمة أن ابدأ دائما (فى حالة كل شخص من أشخاص التجربة) بأن أعرضه للموقف الذى يكون فيهالكرسى مائلا بزاوية قدرها ٢٢ه والحجرة مائلة بزاوية قدرها ٣٥ه فى اتجاه مضاد ، ثم انتقل الى الأوضاع الأخرى حتى أنتهى الى الوضع الذى يجلس فيه الشخص على الكرسى المائل وهو معصوب العينين محاولا أنيعدل وضع الكرسى اعتمادا على احساساته (أى دونأن ينزع العصابة عن عينيه) ؟ هل من الحكمة ان اسير فى أوضاع التجربة بهذا الترتيب باستمرار ؟ يحتمل هنا أن يكون الوضع الأول متعبا جدا للشخص بحيث يؤثر بعد ذلك فى نتائج الأوضاع التالية ، ويحتمل كذلك لو أننى بدات دائمابالوضع الأخير أن يكون هينا جدا بحيث يقوم بدور تمرين الشخص بالتدريج على تحمل مشاق التجربة مما قد يخفى تأثيرات مهمة يحسن الكشف عنها ، كلا الاحتمالين يلون النتائج بلون لاعلاقة له بجوهر السؤال الذى نفكر فى اجراء التجربة من أجل الاجابة عليه . لذلك يستحسن أن يكون فى خطة التجربة أى فى تصميمها ما يضمن القضاء على أثر ترتيب الأوضاع هذا ، وأمام الباحث هنا عدة حلول مشروعة ، أكثرها ذيوعا هو أن يعرض هذه الأوضاع التجريبية على الأشخاص المتطوعينبترتيب عشوائى يختلف من شخص الى آخر ، مما يؤدى الى توازن عام يلغى أثر ترتيب بعينه ، ويبرز أثر الأوضاع وحدها .

هذا نموذج مبسط جدا أردتبهأن يتبينالقارىء بعض ملامح هذا العنصر الذى نسميه تصميم التجارب . وفيه نستطيع كذلك أن نتوسم معنى التحرج العلمى فى بحوث علم النفس الحديث . ويؤدى التصميم بضع وظائف أخرى غير الاحتياط ضد التحيز ، من أهمها الاقتصاد فى المجهود مع الحصول على أكبر عائد ممكن من التجربة .

والشىء الجدير بالذكر هنا أن التجارب فى علم النفس المعاصر لم تستخدم فيها كل الامكانيات التى تتيحها التصميمات المتعددة المعروفة فى الوقت الحاضر ، بل ولا معظمها . ان الشائع فى البحوث المنشورة عدد ضئيل من هذه التصميمات ، أما سبب ذلك فقد يتعجب له القارىء ، ولكنه الحقيقة

ليس كل الحقيقة ، هذا صحيح ، لكنه جزء هام منها . السبب فى ذلك او احد الأسباب الهامة هو ان النسبة الغالبة من العلماء تشبه النسبة الغالبة من البشر ، كلاهما يفضل الطريق المألوف ، المألوف للشخص نفسه الذى يقوم بالعمل ، او المألوف للاستاذ الذى تولى تعليمه فى فترة حساسة من فترات نموه العلمى ، أو المألوف للغالبية ممن يعملون فى الميدان . فالمألوف مأمون العواقب ، والمألوف لا يكلفنا أن نتعلم ونتقن مهارات جديدة ، خصوصا وان الكثيرين من العلماء يفزر انتاجهم بصورة ملحوظة فى الأربعينات من العمر ، وكأنهم يسابقون الزمن ، يريدون ان يحققوا القدر الأكبر من امكانياتهم قبل فوات الأوان ، وقد استنفدوا معظم العمر فى التحصيل ، وتهذيب التحصيل . ومن أمتع الكتابات فى هذا الصدد ماكتبه بعض العلماء على سبيل السيرة الذاتية ، هنا نجد وثائق التاريخ النفسى الاجتماعى للعلم ، العلم كتراث ينمو من خلال نفوس البشر ، وفى ثنايا ظروف حياتهم الخاصة والعامة ، على اية حال هذه نقطة من نقاط الضعف فى الجبهة المنهجية لعلم النفس المعاصر ، خلاصتها أن معظم الباحثين لا يستغلون جميع الامكانيات التى تتيحها لهم الطرق المتعددة لتصميم التجارب ، والتى يضعها فى متناولهم الاخصائيون فى مسائل المنهج والاحصاء .

ثم تأتى مسألة القياس والاحصاء .

لو انك تصفحت اى مقال فى اية مجلة من المجلات المتخصصة فى علم النفس بمعناه العلمى الموضوعى لوجدت انه يكاد يتعذر عليك متابعة القراءة ، لالأن الباحث يستخدم مصطلحات فنية فهذه أمرها يهون ، لأنك تستطيع ان تشترى أحد قواميس علم النفس وتترجم المصطلحات الى لغة ميسورة بعض الشىء ، لكن العقبة الحقيقية هى فى أن الكاتب بمجرد أن يفرغ من مقدمة مقاله ويبدا فى سرد اجراءات تجربته تجده يتكلم عن مقاييس معينة سوف يستخدمها ، وعليك أن تكون على معرفة بهذه المقاييس على الأقل من حيث درجة دقتها فى القياس ومدى ملاءمتها لطبيعة العامل الذى تفرض علينا مشكلة البحث قياسه . وهذه مسألة لاتستطيع ان تفتح لها القواميس ، قد تفتح لها مراجع او كتالوجات معينة تعطيك مواصفات المقياس وطرق استعماله ، الا ان هذا لايكفى ، بل لابد من الدراية بخبرات كثير من الباحثين ممن سبق لهم استخدام هذا المقياس ، وماذا لقوا فيه ، تحقيق الرجاء ام خيبة الأمل . وتنتهى من مقياس فتجد الباحث يحدثك عن مقياس ثان وثالث وربما أكثر من ذلك فى البحث الواحد . ثم تأتى بعد ذلك العقبة الثانية ، ينتهى الباحث من وصف الخطوات التى اتبعها فى بحثه ، واذا به بعد ذلك يحدثك عن النتائج التى انتهى اليها . والنتائج لا يقدمها بالالفاظ فحسب ، انما تأتى الألفاظ غالبا تعليقا على ارقام ورسوم بيانية طبقت فى سبيل الوصول اليها معادلات احصائية معينة .

لماذا يستخدم الباحث المعاصر هذه المقاييس وهذه المعادلات . مرة اخرى نعود الى المشاهدة والفكرة ، لب البحث العلمى او جوهره : المقاييس تستخدم لزيادة الدقة فى المشاهدة ، والمعادلات الاحصائية تستخدم لزيادة الدقة فى الفكرة ،والفكرة هنا ليست الفرض الأول الذى بدأ العالم به بحثه ، بل هى الاستنتاج والتعميم الذى سيخرج به من هذا البحث .

ولكى يدرك القارىء ما معنى هذه الدقة التى تؤرق عالم النفس المعاصر والتى تكون سببا فى رفض كثير من البحوث وعدم قبولها للنشر نحاول أن نقف قليلا عند كل من النوعين : دقة المشاهدة ، ودقة الاستنتاج . ولنبتعد مؤقتا عن ميدان علم النفس ، ونختار مثالا مألوفا لمعظمنا لأننا درسناه ونحن طلاب فى المدارس الثانوية . نفرض أن لدينا قضيبا معدنيا متوسط الطول ، ونريد ان نعرف شيئا عما يسمونه « بتمدد الأجسام المعدنية مع ارتفاع درجة حرارتها » . سنضع القضيب فوق لهب لمدة محددة ، ثم ننظر ماذا فعل به ارتفاع درجة حرارته ، لنفرض أن لدينا مسطرة طبقناها عليه قبل التسخين فوجدنا أن طوله ٢٠ سنتيمترا ، ثم بعد التسخين فوجدنا انه أصبح ٢٠ سنتيمترا ومليمترين .

هنا تبدو اهمية القياس . ان الحجم المطلق للتغير ضئيل جدا ، ومن المؤكد أننا كنا سنعجز عن تبينه لو أننا كنا قد اعتمدنا على العين المجردة ، أعنى على المشاهدة بدون مقياس . ومع ذلك فنحن هنا بصدد قانون اساسى من قوانين الطبيعة ، قانون بالغ الأهمية نظريا وعمليا . وقد عرفنا أهميته لامن احجام التغيرات التى يشير اليها ولكن من تواترها بانتظام . وهنا تتفتح عيوننا على حقيقة جديدة ، مؤداها انه لاعلاقة بين قيمة القانون العلمى وبين

حجم الظاهرة التى يكشف عنها . هذه حقيقة ذات وزن كبير ، تؤيدها شواهد كثيرة فى تاريخ الكيمياء والفلك وبحوث الضوء ، ياحبذا لو حدثنا عنها من هو ادرى بدقائقها .

نعود الان الى علم النفس . ولنفرض أن لدينا شخصا معينا يعانى من قلق شديد (والقلق هنا فى مقابل طول القضيب المعدنى) ، وفى جعبتنا علاج نفسى معين نريد أن نطبقه عليه لنرى هل يؤثر فى قلقه (والعلاج هنا فى مقابل اللهب ، مع ملاحظة اننا نتوقع تأثيرا عكسيا اى بخفض القلق) عندئذ نطبق العلاج وننظر فى النتيجة . اذا كان لدينامقياس دقيق لتحديد مستوى القلق فسنطبقه منذ البداية ، ثم نجرى العلاج ، ثم نعود الى تطبيق المقياس لنحدد أثر العلاج . وهنا تبدو اهمية المقياس بقدر دقته وملاءمته لطبيعة مطلبنا نستطيع أن نتبين أبسط التغييرات التى يحتمل أن تكون قد حدثت . ومن المحتمل أن يكون التغير قد حدث فعلا لكنه تغير طفيف لا يمكن تبينه بالاعتماد على العين المجردة ، تماما كما هو الحال فى المليمترين اللذين طرآ بالزيادة على طول القضيب . ومن المحتمل أن يكون هذا التغير على ضآلة حجمه له مثل ما للمليمترين من دلالة فى الكشف عن قوانين أساسية بالغة الأهمية .

هذه هى المسألة التى تعنى كثيرا من الباحثين المعاصرين فيما يبدونه من تمسك باستخدام المقاييس ، خشية أن تكون هناك تغيرات طفيفة تخفى وراءها كشوفا عظيمة . ومن هنا يسعدهم ان يبتكر اى مقياس جديد لأية وظيفة نفسية لم تكن تخضع للقياس من قبل . او كانت تقاس بمقاييس على درجة من السذاجة والبدائية . ومن هنا كذلك تظهر بحوث لا أول لها ولا آخر فى كيفية صنع المقاييس المناسبة للوظائف النفسية المختلفة ، والشروط التى يجب توافرها فى المقياس الجيد ، وكيفية تحسين المقياس الأقل جودة .. الخ ،والى جانب البحوث نجد بعض المجلات وقد تخصصت تماما فى هذا الموضوع مما يشير الى مقدار اهميته ومدى تشعبه .

اخشى أن يكون هذا الكلام غريبا بالنسبة لبعض القراء اعنى الكلام عن مسألة القياس نفسها . لسان حالهم يقول : وهل يمكن قياس الوظائف النفسية كالتفكير والتصور والتذكر والادراك .. الخ .وكيف يجرى هذا القياس .

أما عن السؤال الأول فاجابته بالايجاب . يمكننا الان فعلا قياس عدد كبير من الوظائف النفسية بدرجة لا بأس بها من الدقة . وأما السؤال الثانى فيؤسفنى أننى لا أستطيع الاجابة عليه فى هذا المقال ولا أظن اننى سأجيب عليه فى البقية الباقية من مقالات هذه السلسلة . الا ان كلمة موجزة قد تروى بعض الظمأ .

اذا اردنا ان نتصور صورة اقرب ما تكون الى المقياس النفسى فلا داعى لأن نتصور شيئا كالمسطرة يحسن ان نتصور شيئا كمقياس الحرارة . هذا مقياس غير مباشر ، يقيس وظيفة معينة عن طريق الأثر الذى تتركه فى مادة معينة ، كذلك الحال فى معظم المقاييس النفسية يقيس كل منها وظيفة محددة عن طريق الاثر الذى تتركه فى مادة المقياس قد تكون الوظيفة هى الانفعال ، والأثر الذى يترتب عليها هو زيادة افراز الغدد العرقية ، مما يجعل البشرة موصلا جيدا لتيار كهربائى خفيف يمكن تسجيله بنوع معين من الجلفانومترات الحساسة . وقد تكون الوظيفة هى الذكاء وتظهر لها آثارمتعددة بعضها فى حسن استخدام الشخص للغة ، والبعض فى التفكير فى الأرقام ومعالجتها بسهولة ، والبعض فى الخصائص الهندسية للاشكال وما بينها من علاقات ، وتلك كلها آثار يمكن تسجيلها علىمقاييس مادتها اللغة والأرقام والأشكال . أظن هذه الصورة فيها بعض الكفاية ، ولو أنها لا تلقى كثيرا من الضوء على القياس الذى استخدم فى تجربة وتكن وآسن التى بدأنا بها هذا الحديث فىالتكنيك، ولكن ليس المهم هو هذه التجربة نفسها ، انما المهم ان نكون لأنفسنا صورة ذهنية عن الشكل الغالب على القياس فى علم النفس المعاصر فى مجموعه . أما عن القياس كما استخدام فى تجربة وتكن وآسنفقد كان فى أبسط صورة ممكنة .

ومع ذلك فكل الرجاء المعقود على القياسلايضمن لنا شيئا سوى دقة المشاهدة ، أما الاستنتاج ، ذلك البناء العقلى الذى يؤلف بين المشاهدات عن طريق المقارنة أو عن طريق النظر فيما اذا كانت هناك علاقة طردية أو عكسية ، وتحديد حجم هذه العلاقة ، وما يوحى به أو يمليه هذا الحجم ، ثم الى اى مدى يمكننا ان نعمم الحكم من واقع المشاهدات التى جمعناها والتى مهما بلغ بها الأمر فهى لن تخرج عن أن تكون مجموعة من الوقائع المحدودة جمعت عن طريق شهادتنا لسلوك عدد محدود من الأفراد .

هذه الأسئلة كلها ، وغيرها من هذا الطراز كثير ، تقع تحت ما نسميه بالاستنتاج ، والتحليل الاحصائى هو سبيل الباحث المعاصر للاجابة عليها جميعا . ليس ذلك فحسب ، ولكنه سبيله الى تحديد درجة يقينه فى صحة الاستنتاج الذى يخرج به ، أو بعبارة أخرى الى اى مدى يحتمل أن يكون هذا الاستنتاج خطأ .

من أجل ذلك أصبحت لغة المعادلات والرموز الاحصائية متغلغلة فى بحوث علم النفس المعاصر . ولم يكن الحال كذلك منذ ثلاثين أو اربعين سنة . نتصور مثلا موضوعا على النحو الاتى : « هل توجد علاقة بين مستوى ذكاء الأطفال وبين مستوى الفقر أو الغنى فى الاسرة » ؟ أولا اثارة الموضوع على هذا النحو لها ما يبررها ، لأن الفقر يعنى الحرمان من كثير من فرص الحياة الطيبة التى يحتمل انيكون لها تأثير واضح على نمو قدرات الأطفال العقلية على اختلافها . وقد كان هذا الاحتمال قائما فى اذهان عدد لا بأس به من العلماء منذ اربعين سنة واكثر ، وقد اجروا فعلا دراسات كثيرة حول هذه النقطة . لكن ليس هذا هو المهم . انما المهم هو ما الفرق بين معالجة هذا الموضوع فى العشرينات من هذا القرن ومعالجته هو نفسه فى علم النفس المعاصر . جوهر الاجابة يتمثل فى مزيد من تغلغل الاحصاء .

فى العشرينات كان الباحث يكتفى بأن يحضر مجموعتين من الأطفال مثلا ، احداهما تنتمى الى اسر ثرية ، والأخرى الى أسر فقيرة . ثم يطبق على المجموعتين احد مقاييس الذكاء ، ويستخلص متوسطا لكل مجموعة ثم يقرر لنا انه اذا وجد أن أحد المتوسطين اعلى من المتوسط الثانى ، وان هذا دليل على أن الأغنياء اذكى من الفقراء (أو العكس)

وينتهى البحث على هذا النحو . أما الان فلا يستطيع الباحث المعاصر ان يجيب على السؤال بهذه البساطة . بل تدور فى ذهنه الأسئلة الفرعية الآتية : كيف انتخب من الاطفال عينة تمثل جمهور الأطفال الفقراء الذين سأعمم عليهم استنتاجاتى . وكذلك الحال بالنسبة للاطفال الأغنياء . وكيف اطمئن الى ان كل عينة تمثل فعلا جمهورها . وكيف اطمئن الى ان النتيجة التى سأخرج بها (انالأغنياء اذكى من الفقراء أو العكس) من تجربة محدودة سوف تظهر من جديد كلما أعيدت (أو اعادغيرىمن الباحثين) التجربة على اطفال يماثلون الأطفال الذين أجريت دراستى عليهم .

وثمة اسئلة اخرى كثيرة تدل على مزيد من التفقه فى مسائل القياس والتصميم . ولكن لاداعى لاثارتها هنا . المهم هو هذه الأسئلة التى ذكرناها. هذه الأسئلة هى المدخل الذى ينفذ منه الاحصاء الى بحوثنا .

كان الباحث فى العقد الثانى والثالث من هذا القرن يتصور انه اذا أجرى البحث على شخصين او ثلاثة او اكثر قليلا ، فهؤلاء فيهم الكفاية ، لأنهم على كل حال بشر تتمثل فيهم الطبيعة البشريةالتى يهدف فى نهاية المطاف الى دراستها . أما الباحث المعاصر فمع تسليمه بأن أفراد البشر بينهم قدر من التشابه بحكم بشريتهم ، مع ذلك فانهلايستطيع ان يغمض عينيه عن ان بينهم كذلك اقدارا من التفاوت ، ومن يدرى ربما أكون فيما وضعت يدى عليه لم أوفق فى أن المس واحدا من الجوانب المشتركة ، ومن ثم فلن أستطيع التعميم . الطريق الادمىاذن يقتضينى ان أجرى بحثىعلى مجموعةمن الأفراد أنتخبها بطريقة تسمح لى بأن ادعى بأن كل ما فى الجمهور من اختلافات انما يتمثل فيها ، فهى صورة مصغرة له .

كذلك نتيجة التجربة ، ظهر عندى أن الأغنياء اذكى من الفقراء . الا يحتمل أن يكون هذا الفرق لصالح الأغنياء محض صدفة ارتبطت بظروف هذه التجربة بعينها ، بحيث قد ينقلب الأمر لصالح الفقراءفى تجربة أخرى ، أو نجرى تجربة ثالثةفنجد المجموعتين فيها سواء . هذه الأسئلة كذلك يلقيها الباحثالمعاصر ، يمليها عليه عقله الذىتعلم كيفيلقى الأسئلة السابقة ، أسئلة المجموعة والجمهور . ولكى يجيب عليها يلزمه ان يطبق معادلات احصائيةتنطق له بالمعنى الاتى : انك اذا اعدت اجراء هذه التجربة عددا لانهاية له من المرات فستحصل على الفرق (فى هذا الاتجاه الذى حصلت عليه فى تجربتك هذه) فى ٩٥٪ من المرات أو فى اكثر من ذلك أو أقل .

هنا تتبين وظيفة التفكير الاحصائى والمعادلات الاحصائية فى علم النفس المعاصر ، ضبط الاستنتاج

ومع ذلك فما ذكرته لايعدو أن يكون مثالا مبسطا لخدمة واحدة فقط من خدمات متعددة يقدمها التحليل الاحصائى للميدان ، ولا غنى لنا عنها ، الا

انها على تعددها تدور حول مهمة أساسية ، هى ضبط الاستنتاج .

ولنعد الان الى تجميع معالم المنهج : النظرية ، والتجريب ، والقياس ، والاحصاء . يوجد الان فى علم النفس المعاصر عدد محدود من النظريات المفصلة الشاملة ، تستطيع تفسير عدد كبير من الحقائق التجريبية ، والايحاء بعدد كبير من الفروض التى يمكن اخضاعها للاختبار التجريبى الحاسم . وبفضل التقدم فى طرق التجريب ، ولا سيما فى طرق تصميم التجارب وقياس مشاهداتنا على السلوك قياسا دقيقا ، وضبط استنتاجاتنا بتطبيق طرق التحليل الاحصائى المناسبة يزداد الأمل عند الباحثين المعاصرين فى الارتفاع بمستوى فروضهم ونظرياتهم الى مزيد من الأحكام ، والشمول .

ان أحد الأسباب الرئيسية التى كانت تعوق تقدم علم النفس (كبناء متكامل من النظرية والمشاهدات) هو التعدد الهائل للعوامل التى ينبغى الباحث أن يحسب حسابها لكى يضبط تجربته بما فيه الكفاية ، وليس التعدد فقط بل تعقد شبكة العلاقات بين هذه العوامل جميعا . التعدد والتعقد بصورة لايكاد يوجد لها مثيل فى أى مستوى آخر من مستويات ظواهر هذا الوجود . كان هذا سببا واقعيا صلبا لا سبيل الى تجاهله . وقد ترتبت على ذلك نتائج متعددة فى نفوس الباحثين وفى ميدان البحث ، بعضهم أعلن اليأس والبسه ثوبا فلسفيا مؤداه أن الانسان من بين جوانب الوجود لا يمكن اخضاع سلوكه وخبراته لمناهج البحث العلمى . واتخذت هذه الفلسفة الوانا منوعة . وبعضهم آمن بأن من سار على الدرب وصل ، وبدأ بدايات وصلت فى بساطتها أحيانا الى حد السذاجة التى كانت تثير السخرية ، أهذا هو سلوك الانسان كما نعرفه . الانسان الذى يصنع العلم والفن والسياسة والفلسفة .

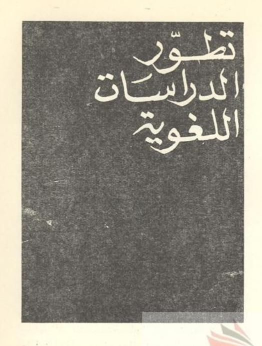
ومن خلال الصراع الذى لم يتوقف منذ نشأة علم النفس ، والذى احتدم بصورة خاصة فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، ومن خلال التقدم فى فروع أخرى كعلم وظائف الأعضاء والرياضة والاحصاء وغيرها أمكن لعلم النفس المعاصر ان يصل الى ماوصل اليه .

ونحن الان على وشك وثبة منهجية كبيرة فى تقدم هذا العلم ، وهنا يأتى دور الالة ، الالة الحاسبة الالكترونية .

لقد كان أحد الاعتراضات الواقعية الهامة ضد الاحصاء أنه يستنفد من الباحث وقتا كبيرا فى سبيل الوصول الى تحليل علاقة محدودة جدا بين عاملين أو أكثر قليلا . وكان هذا الاعتراض وجيها عندما كان الباحث يعتمد على القلم والورقة للقيام بالحسابات الاحصائية اللازمة . ثم ظهرت ماكينات المكاتب ، الماكينات اليدوية والماكينات الحاسبة الكهربائية ، فخففت الوطأة بعض الشىء . ولكن منذ حوالى سنة ١٩٤٨ بدأت الماكينات الالكترونية تدخل الميدان . وفى السنوات العشر الأخيرة اصبحت فى متناول الباحث النفسى بصورة واضحة ولا وجه للمقارنة بين السرعة التى تستطيع بها هذه الالات أن تنجز العمليات الاحصائية المختلفة السرعة التى كان الباحثون ينجزونها بها من قبل . ولكى يتصور القارىء هذه الحقيقة يكفى ان أذكر له ان عملية معينة كانت تحتاج لانجازها باليد الى سبع أو ثمانى ساعات من العمل المتواصل لا تستغرق الان أكثر من كسر صغير من الدقيقة لكى تنجزها الالة الالكترونية .

أمام هذا التقدم ، وأمام الامكانيات التى تقدمها لنا كثير من التصميمات الحديثة للتجارب ، وارتفاع مستوى المقاييس المتيسرة لنا يوما بعد يوم ، أصبح فى امكان عالم النفس المعاصر أن يأمل فى اجراء تجارب لم يكن يحلم بها من قبل ، تجارب يستكشف بها حقيقة العلاقات بين أكثر من مائة عامل يجمع بينها فى تجربة واحدة . ولم تعد المسألة مجرد امكانية بل ظهرت بالفعل تجارب بهذا الحجم الكبير وهكذا اشتد ساعد هذا الباحث فى مواجهته لجبهة المجهول .

ومع ذلك فليس ثمة ما يبرر أن نتصور الأمور تصورا ساذجا ، لا الاحصاء وحده ، ولا الالات الحاسبة الالكترونية ، ولا المقاييس جميعا بقادرة على أن تغنينا عن العقل الذكى ، عن النظرية التى تربط بين الجزئيات وتعطيها اتجاها ومعنى . وكذلك ليس ثمة ما يبرر أن نعكس القضية . فمستقبل علم النفس المعاصر رهن بالتقدم فى الجبهتين معا ، النظرية والتكنيك . وهذا ما تعرفه أعداد متزايدة من الباحثين المعاصرين ، سواء فى فرع الدراسات النفسية ، وفى سائر فروع الدراسات الطبيعية .



بقلم الدكتور محمد محمود غالى

١ ـ العالم القديم

مقـــــدمة :



قبل أن أتحدث عن الدراسات اللغوية أن أحدد مدلول الكلمات التى جاءت عنـــوانا لهـذا الحديث ٠

١ ـ وأولى هذه الكلمات هى كلمة (التطور) :

ولا أقصد بالتطور هنا الـكلمة بمدلولها الذى يفترض التقدم ملازما للتطور ومصاحبا له ، لأن هذا الافتراض ينافى السنة الكونيـة فى المخلوقات وهى سنة ان أشارت الى تلازم التطور والتقدم أحيانا فهى تشير الى غير ذلك احيانا أخرى ٠

وما قصدت باستعمال لفظ التطور الا ثمرة هذا الجهد الانسانى المتكامل المتجمع على العصور والذى وصل بنا الى ما نراه اليوم من شغف بدراسة اللغة وانقطاع لبحثها كظاهرة انسانية فذة ٠ ولا يستقيم عرض حاضر هذه الدراسات اللغوية قبل الالمام بطرف من ماضيها القريب والبعيد على السواء ٠

٢ ـ كما أن الدراسات اللغوية هى دراسات لغـة بعينها أو عدة لغات واستعمال كلمة لغة يوافق مـا جرى عليه العرف من استعمال لها فى العربية منذ سنوات طويلة ، وان كان ليس كل ما يجـرى به العرف هو الأمثل فى كل الأحيان ٠ ولقد كنت أود أن أعدل عن كلمة (لغة) الى كلمة (لسان) لأسباب منها :

أولا : ان كلمة لسان لها تاريخها الطويل فى العربية وتاريخها أطول من كلمة لغة ، والقرآن الكريم لا يذكر كلمة لغة وانما يذكر كلمة « لسان » فكل رسول يرسل (بلسان قومه ليبين لهم) كما تنزل القرآن الكريم على قلب الرسول عليه الصلاة والسلام (بلسان عربى مبين) ٠

ثانيا : ان كتاب العرب الأولين آثروا استعمال كلمة « لسان » بدلا من « لغة » وللعربية معجم فريد فى بابه أسماه صاحبه « **لســان العرب** » ولم يسمه ـ لغة العرب ٠

ثالثا : ان كلمة « لغة » دخلت العربية على الراجح ـ من اليونانية λόγος وهى تحمـل معـانى كثيرة ، فتارة تعنى « اللسان » وتارة معناها « الفكرة » ، وتارة ثالثة معناها « السبب » ٠

ولكنى مع ذلك ايثارا للمألوف المتـداول ـ رأيت استبقاء كلمة « لغة » بدلا من لسان فيما يأتى من صفحات ٠

١ ـ الهنـــود القدماء :

يعتبر التراث اللغوى الذى خلفه الهنـود القدماء مرحلة هامة من مراحل الفكر اللغـوى التى أثرت تأثيرا كبيرا على الدراسات اللغـوية الحديثة فى

الغرب ، ولعل أثرها العميق يرجع الى هذه العناصر الأصيلة التى تضمنتها :

١ ـ موضوعية المنهج ودقته ٠

٢ ـ تقصى الحقائق اللغوية فى حصر وشمول ٠

٣ ـ الوصفية الخالصة من الخلط بينها وبين المنطق والآراء الفلسفية المختلفة ٠

●

وقد بدأت الدراسات الهندية القديمة تؤثر فى الدراسات اللغوية فى الغرب حين اكتشف William Jones وليم جونز الشبه الواضح بين اللغة الهندية القديمة (السنسكرتية) وبين اللغتين اليونانية واللاتينية ٠

أ) وقد توصل علماء اللغة الهنود الى التقسيم الرباعى للكلام ، فقسموا الكلام الى : اسم وفعل وحرف وأداة، وهنا يختلف تقسيمهم عن تقسيم النحاة العرب الذين جاءوا بعدهم بقرون طويلة، وقد قسم النحاة العرب الكلام ـ كما هو معروف ـ الى ثلاثة أقسام اسم وفعل وحرف٠

ب) كما اعتبر اللغويون الأقدمون فى الهند أن وحدة الوصف التحليلى للغة هى **الجملة وليست الكلمة المفردة** ، لأن الكلمة المفردة لا تصلح أساسا لوصف اللغة على كل مستوياتها ـ كما تصلح الجملة ٠ وقد أدى ذلك بالنحاة الهنود الى أن يتناولوا بالتحليل نغم الكلام ونبره باعتبار النغم والنبر جزءين أصليين من اى تحليل لغوى كامل ٠ بل انهم ذهبوا فى هذه السبيل الى مواقف تشابه الى حد كبير ما يقول به بعض كبار اللغويين المحدثين فى الغرب ٠ فتحدث أحد كتاب الهند القدماء واسمه بتنجلى Pantanjali عن طبقات الصوت فى لغة الحديث ، ويصف بعض هذه الكلمات بأنه عال وبعضها الآخر بأنه منخفض، ثم يقول : « ان هذه المصطلحات من عال ومنخفض ليست مطلقة ، ولكنها نسبية ، يتناسب بعضها مع بعض فى اطار العبارة المنطوقة » ٠

ويقرب من هذا ما يقول به اللغويون المحدثون على لسان أحد قادتهم فى الولايات المتحدة واسمه بايك Pike من أن ما يعنينا فى التحليل اللغوى ليس علو النغمة أو انخفاضها فى ذاتها وانما علوها وانخفاضها بالنسبة لما جاوزها من النغم الذى تحويه الجملة كلها ٠

ج) وقد أفرد الغربيون فى الدنيا القديمة وفى العالم الجديد كذلك لغوى الهند الأكبر بانينى Panini بكثير من الدراسات واستوحوا كتاباته كثيرا من آرائهم ونظرياتهم ، حتى لقد اعتبره بعض علماء السنسكرتية الغربيين وعلى رأسهم ثيمه Thieme « هوميروس النحو » ٠ ولقد رفعه علماء الغرب الى هذه المنزلة التى لا يدانيه فيها أحد من لغويى الهند الأقدمين لما وجدوا فى كتاباته من آراء أضافوها الى رصيدهم اللغوى الحديث ، ومن هذه الآراء :

أولا : قول بانينى Panini بالتدرج الحركى فى اللغة السنسكرتية أى أن الكلمة الواحدة فى صيغها المختلفة تختلف فيها الحركات تبعا لتغير ضمير الوصل الذى يأتى معها ولم يفطن علماء الغرب لهذه الظاهرة عن اللغة الهندية الأوروبية الا بعد بانينى بقرون طويلة ٠

ثانيا : توصل بانينى Panini الى استحداث ما أسماه الصفر الصوتى أو خلو أواخر بعض الكلمات من الحركة التى تصاحبها فى مواضع اخرى ٠ ويشبه ذلك ما نراه فى العربية من خلو كتب من ضمير المفرد الغائب المتصل مع وجوده فى غيرها من الصيغ ـ مثل كتبت أو كتبت أو كتبوا أو ما نراه فى الفعل المجزوم فى العربية الذى لا تلحق الحركة بآخره على خلاف غيره من الأفعال التى يأتى فى أواخرها الضم أو الفتح ٠

كل ذلك زاد من توثيق الروابط بين التراث الهندى القديم فى اللغة وبين التراث الغربى الحديث، وزاد كذلك من فرص التقارب الحضرى بين الهند والغرب ٠

٢ ـ النحاة العرب :

تميزت الأبحاث الأولى للنحاة واللغويين العرب بالخصائص الآتية :

١ ـ شمول الدراسة للغة فى مجموعها من أصوات ومفردات وتراكيب .

٢ ـ الاهتمام بالدراسات الصوتية كجزء من دراسة اللغة فى مجموعها .

٣ ـ تأليف المعاجم .

أ) الخليـــــل :

وقد كان وصف الخليل بن احمد للغة العربية من خير ما خلفه السلف فى ميــدان البحث اللغوى وظل كتابه « العين » عسير المنال حتى اكتشف فى العراق وأخذ الأب انستاس الكرملى فى طبعه سنة ١٩١٣ . وكان للأب انستاس الكرملى ولع شديد بالدراسات العربية ، فقد قضى خير سنى حياته دارسا لها ومدافعا عنها مرجحا لها على السنسكرتية من ناحية وفـرة مفرداتها وبقائها حية حتى اليــوم . وله فى ذلك حوار لطيف مع أحد أبنــاء الهند الذين كانوا فى السنسكرتية معيارا لكل ما عداها من اللغات ، واستطاع الكرملى بعد جهد متصل أن يقنع صديقه الهندى بدراسة العربية دراسة مستفيضة وأن يدعو قومه فى قوة وفى بلاغة الى دراسة العربية وأدبها .

وتكفى هنا الاشارة الى ناحيتين من نواحى عظمة هذا التراث الضخم الذى خلفه الخليل .

١ ـ ترتيب المعجم على أساس صوتى واضح ، فيبدأ (بحروف أصوات الحلــق) ثم يتدرج بعد ذلك حسب المخــارج حتى ينتهى (بالحروف الشفوية) «الأصوات الشفوية» .

٢ ـ دراسته لمفردات العربية دراسة علميــة منظمة تشابه الى حد كبيــر ما تراه فى كتابات الغربيين اليوم. فهو يرى مثلا أن الكلمات فى العربية تتألف من أصوات « حروف » متجانسة فلا تجتمع فى كلمة واحدة مثلا ثلاثة أصوات أصــلية من مخرج واحد كالأصوات الشفوية (ف ب م) ـ أو حلقية مثل (ع ح هـ) وذلك لاتفاقها فى المخــرج أو لتقــارب هذه المخارج تقاربا يتعذر معه الانتقال من كل منها الى الحركة التى تليها ثم اليها ثانية مرتين متتاليتين أو أكثر .

وهذا المبدأ الذى استنبطه الخليــــل عن مفردات العربية أخذه عنه أحد علماء الغرب وهو يوسف جرينبرج Joseph Greenberg وتوســع فيــه وكتب عنه بحثا من أمتع البحوث عن العربيــة ومن أبعدها عن السطحية ، ولو أنه قصر بحثه على جذور الفعل الثلاثى دون غيره من صور الكلام فى العربية .

ب) ابن جنـــى :

ثم جاء ابن جنى ليتحدث عن أصوات العربية ويعرف **الصوت** فى دقة وبســـاطة علميـة فيقول :

« الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا حتى يعرض له فى الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطــع أينما عرض له حرفا » .

وواضح من هذه العبــــارة الموجزة هـذه الحقائق الصوتية :

١ ـ الصوت عرض وهو أمر له دلالته الكبيرة اذا علمنا أن الصوت ظاهرة قصيرة الأجل وأنه يختفى بعد ثوان من خروجـــه من الفم والأنف ، ولا يمكن الاحتفاظ به لآماد طويلة الا بالطرق الآليـــة الحديثـــة للتسجيل والحفظ .

٢ ـ الصوت غير النفس ، وفى هذا تمييز بين الأصوات المجهورة والأصــوات المهموسة يناظر ما قال به علمــــاء السنسكرتية القـــدامى وما يعده المحدثون من أسس التمييز بين مختلف الأصوات فى اللغة .

٣ ـ اتصال الصوت وهو ما يعبر عنه المحدثون بأن الصوت حدث متصل a continuum فهو ظاهرة متصلة ولكننا نقطعه ونقسمه الى وحدات مختلفة متعددة حسبما نريد حين نحاول ان نحلل اللغة التى ندرسها أو حين نحاول أن نربط بينهـــا وبين معان خاصة أو نسجلهـــا فى قرطاس لسهولة العودة اليها بعد حين .

جـ) ابن مالك :

ثم أدخل الباحثون المتأخرون على الدراسات اللغوية قضايا الفلسفة والمنطق فخرج بذلك البحث اللغوى عن أن يكون بحثا موضوعيا علميا خالصا • وقد بدأ عصر الجمود بانتهاء عصر ابن مالك فى النحو وتعاريف ابن مالك المشهورة هى فى جملتها تعاريف نحوية أكثر منها صرفية أو صوتية • فتعريفه للاسم مثلا - وان كان تعريفا شاملا - حتى اذا قورن بما يقابله من تعاريف اللغويين للاسم فى كثير من اللغات الحديثة لا يتعدى حدود النحو •

وهو تعريف للاسم بما يطرأ عليه من حركات زيادات فى أوله أو آخره :

بالجر والتنوين والندا وال
ومسند للاسم تمييز حصل

فعلامات الاسم عنده هى الجر أو التنوين أو النداء أو وقوع « ال » فى أوله أو باسناد الاسم ، وهذه كلها علامات نحوية وليست صرفية أو صوتية • ثم أضاف كاتبو الهوامش والحواشى علامات الاضافة والجمع والتصغير ، وبهذا أضافوا الى العلامات النحوية بعض العلامات الصرفية •

ويبدو أنه كان من الطبيعى أن تساير الدراسات اللغوية عند العرب فى تطورها حضارة الاسلام فى مجموعها • وقد بدت حضارة الاسلام مشرقة وضاءة أول أمرها ثم ما لبث الجمود أن حجب عن أعين المتأخرين من أبنائها نورها واشراقها •

●

واللغة مرآة الحضارة ومفتاحها ، وما كان للعربية الا أن تعكس هذا التطور التاريخى فيصيب الأبحاث اللغوية فى العربية من الجمود ما اصاب الحضارة كلها • فما خلفته العصور الأولى من كتابات اللغويين والنحاة العرب فى وصف العربية وتحليلها لم يستطع الخلف أن يضيف اليه جديدا ذا أثر • وما دام قد استعصى على المتأخرين أن يأتوا بجديد فما عليهم الا أن يحافظوا على بعض أشكال ما حسبوه قديما فى تشبث واصرار والا أن يحكموا الأبواب الموصدة فى وجه كل جديد أو مستحدث •

وهكذا يظل النقد الذى وجهه ابراهيم مصطفى للنحاة المتأخرين قائما • فقد تناول كتابه « احياء النحو » اتجاه المتأخرين الى قصر البحث اللغوى على دراسة أواخر الكلمات بل على خاصة من خواصه وهى الاعراب والبناء مما يعد تضييقا شديدا لدائرة البحث اللغوى •

ثم يعرف ابراهيم مصطفى النحو تعريفا جديدا بأنه « قانون تأليف الكلام وبيان لكل ما يجب أن تكون عليه الكلمة فى الجملة والجملة مع الجمل » •

ويفصل ما أجمل فى هذه العبارة الجامعة ويعرض للفعل مثلا وأساليب التعبير عنه فى العربية مما لم يأت بوصفه المتأخرون من النحاة •

ولكن محاولة ابراهيم مصطفى لاحياء النحو لم تثمر ثمرتها المرجوة ولعل ذلك لأن الزمن لم يطل بصاحب « احياء النحو » حتى يتم ما بدأ ، ويخرج عن الاطار الذى حصرت فيه الدراسات اللغوية عند المتأخرين الى اطار شامل جديد • ولكن جهوده ونفاذ بصيرته وحماسته لما كتب لا بد أن تظل حافزا لكل دارس للكتابات اللغوية فى العربية على متابعة خطاه فى الاتجاه الرحب المثمر الجديد •

٣ - العصر الحديث :

يمكن ان نعتبر القرن التاسع عشر بدءا للدراسات اللغوية الحديثة التى اتجهت كلها تقريبا الى الدراسات التاريخية والمقارنة طوال الجزء الأكبر من ذلك القرن •

وجاءت الخطوة الكبرى فى هذه الدراسات حين أعلن رحالة انجليزى طوف ببلاد الشرق والهند سنين طويلة فى محاضرة عامة سنة ١٧٨٦ التشابه الوثيق بين اللغات الثلاث : اللاتينية واليونانية من جهة والسنسكرتية من جهة أخرى وكان هذا التشابه واضحا من نواح كثيرة وضوحا يستحيل معه ارجاعه الى محض الصدفة ، بل سجل هذا العالم الانجليزى نظريته بقوله : « ان هذا التشابه بين اللغات الثلاث لا بد أن يؤدى بنا الى القول بأنها

جميعها بنات أم واحدة قد محاها التاريخ وعدا عليها الزمن » ·

ثم بدأ العلماء يتحسسون الوشائج التاريخية بين اللغات المختلفة فى أوربا فوجدوا أن اللغات الجرمانية واللاتينية على اختلافاتها فيما بينها يبدو بينها من التشابه ما يقطع بانتمائها كلها الى أصل واحد ·

وهكذا كان الانجليز روادا لهذه الحركة الجديدة فى البحث اللغوى ويتمثل ذلك فى هذا الاكتشاف الهام الذى أعلنه وليم جونز فى محاضرته ، ولكن انتاجهم العلمى فى ذلك القرن لم يكن أوفر انتاج بل سبقهم فى هذا المضمار الدنمركيون والألمان والهولنديون ·

●

واتجهت جهود العلماء الألمان والهولنديين الى نشر حقائق كثيرة هامة عن العلاقات بين مختلف لغات المجموعة الجرمانية ، وكتبوا فى ذلك أكثر مما كتب أى فريق آخر ·

وكان وصول هؤلاء العلماء الى هذه الصلات الوثيقة بين اللغات الأوروبية والهندية ما يفسر أن كثيرين من كبار علماء اللغة السنسكريتية كانوا أوروبيين وقل منهم من اهتم باللغات السامية كالعبرية والعربية مثلا رغم أن عددا غير قليل من هؤلاء العلماء كانوا يهودا · صحيح أن مولر Müller حاول أن يدرس الأصل المشترك للغات الجرمانية واللغات السامية ممثلة أصدق تمثيل فى العربية ولكن محاولته لم تنجح لأنها ظلت محاولة وحيدة شذت عن طريق البحث العام فى ذلك القرن ، فلم يكتب لها البقاء · وانصرف عنها الباحثون الى دراسات أخرى غيرها ومن أهمها دراسة الترابط بين لغات المجموعة الجرمانية ·

وحين ننظر الى انتاج القرن التاسع عشر بعين النصف الثانى من القرن العشرين نرى أن دراسات علمائه التاريخية والمقارنة كانت بداية الطريق الجديد ولكنها لم تخل من مآخذ · وتتمثل هذه المآخذ فيما وجه من نقد الى زعيم من زعماء الفكر اللغوى فى القرن التاسع عشر وهو هرمان بول Paul :

أولا : الخلط بين الدراسات اللغوية النظرية وغيرها من الدراسات خاصة آراء كثير من المدارس النفسية ·

وكان هذا الخلط بين الدراسات اللغوية وبين الدراسات النفسية معوقا لامتداد حركة الفكر اللغوى حتى نهاية القرن التاسع عشر · فالقول مثلا بأن المتكلم حين ينطق بعبارة ما يعبر عن أفكار من نوع معين، ثم محاولة تحليل هذه العمليات الفكرية وربطها بعبارات معينة ، كل ذلك لا يزيد البحث اللغوى وضوحا بل هو يشغل الباحث اللغوى عن مهمته الأصلية ويصرفه عن عمله الأول وهو تحليل اللغة بأصواتها وأشكالها وتراكيبها ، لا تحليل الأفكار التى تعبر عنها الأصوات والأشكال والتراكيب ·

●

وواضح أن هذا الخلط بين البحث اللغوى والبحث النفسى أو الفلسفى قديم فهو موجود منذ زمن اليونان · وواضح كذلك أن البحث اللغوى بدأ مراحله الجدية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بعد أن تخلص من الخوض فى مثل هذه القضايا الفلسفية والنفسية ·

ولعل ذلك الخلط كان أحد الأسباب الهامة التى عطلت البحث اللغوى عند العرب قرونا طويلة ، فانشغال كثير من النحاة العرب بالفكر اليونانى وما خلفه من ربط قضايا اللغة بقضايا علم النفس والفلسفة أضاع وقتا ثمينا كان من الممكن أن يفيد منه النحاة العرب فى آفاق جديدة للدراسات العربية ·

ثانيا : قلة الدراسات الوصفية فى القرن التاسع عشر رغم هذه النتائج الهامة التى توصل اليها دارسو تاريخ اللغات الأوروبية · فقد توصل دارسو اللغة فى القرن التاسع عشر الى قاعدة هامة فى التطور اللغوى أسموها « **القوانين الصوتية** » وتقوم هذه القاعدة على افتراض أن أى تغيير فى التطور التاريخى للغة واحدة أو اللغات كلها لا بد أن يتبع قوانين محددة ثابتة مطردة · وبالقول بهذه القوانين الصوتية

وعدم تخلفها ـ بدات الدراسات اللغوية تتخذ الصبغة العلمية الموضوعية التى نجدها عادة فى العلوم الطبيعية .

ولكن هذه القوانين الصوتية لا تصف البنية الصوتية للغة بعينها أو لمجموعة من اللغات ، ولكنها كانت « قوانين تاريخية تحدد شكل التغيير بين أصوات مجموعة اللغات الجرمانية، كما أن هذه القوانين الصوتية لم تكن قوانين عامة تنطبق على التطور التاريخى للغات عامة ». ولعل أحد الأسباب لعدم صلاحية هذهالقوانين الصوتية للتطبيق على اللغات الأخرى فى العالم أنها لم تقم على دراسات وصفية واسعة ودقيقة لمختلف مراحل التطور التاريخى لأغلب لغات العالم .

١

سوسير وكروتشى

من هنا بدأت الدراسات اللغوية فى الثلاثينات من القرن الحالى تتجه الىالدراسات الوصفية التحليلية، وليس الىالدراسات التاريخية والمقارنة لأنالدراسات الوصفية التحليلية هى السبيل الأمثل لدراسة اللغات المعاصرة ـ بل انها كذلك الوسيلة الوحيدة للسير بالدراسات التاريخية والمقارنة فى اتجاهها المثمر الصحيح وكان من أول ما حرصت عليه الدراسات الوصفية التحليلية فى القرن الحاضر هو تجنبها ـ قدر المستطاع ـ الخوض فى كثير من قضايا المنطق والفكر والفلسفة .

ويعنينا فى هذا المجال ـ ولو فى كثير من الايجاز ـ أن نلم بكتابات لغويين أربعة لا يستقيم التعريف بالبحث اللغوى فى القرن العشرين دون الاشارة اليهم وهم :

سوسير De Saussure ـ وكروتشى Croce فى العالم القديم ، وبلومفيلد Bloom field ـ وسابير Sapir فى العالم الجديد .

سوسير :

وأول هؤلاء عاش فى أوروبا وحاضر فى جنيف وظل بها حتى مات سنة ١٩١٣ ولم يترك من المؤلفات شيئا الا ما تركه فى نفوس تلامذته وأتباعه ، حتى أنهم حين فكروا فى نشر أبحاثه لم يصل الى أيديهم شىء الا ما كانوا قد كتبوه على لسانه فى بعض محاضراته فجمعوا هذه المذكرات واظهروها فى كتابه Cowrsde Linguistique Générale : بعد حوالى عامين من وفاة استاذهم ، ولعل ذلك هو السبب فى عدم وضوح بعض أفكار ما بين أيدينا من كتابات سوسير وما قد يبدو من تناقض بين بعض الآراء المبسوطة فى الكتاب وبعضها الآخر .

١ ـ وأول ما تمتاز به آراء سوسير هو هذا الاتجاه الحديث الذى يفصل بين هذين الوجهين من وجوه الدراسات اللغوية ، وهى الدراسات اللغوية التاريخية من ناحية ، والدراسات اللغوية الوصفية من ناحية أخرى .

والدراسات التاريخية هى التى تتناول تاريخ اللغة وتغيرها فى الماضى وتهتم فيما تهتم به، بالتغيرات الصوتية والصرفية والنحوية التى تطرأ على اللغة وهى تنتقل من قرن الى قرن عبر الأجيال ، كما تدرس اتصال هذه اللغة أو تلك بغيرها من اللغات فى القديم وتحاول أن تصل من وراء ذلك الى جمع اللغات المعروفة فى فصائل أو عائلات قد يثبت اتصالها فى القديم أو رجوعها الى أصل واحد أو أكثر .

●

أما الدراسات الوصفية فهى لا تهتم الا بالأصوات والأشكال والتراكيب الموجودة فى اللغة فعلا فى الوقت الحاضر ، ولا تهتم بتغيرها التاريخى ـ بل أنها لا تهتم حتى بالاستعانة بتاريخ اللغة فى تفسير بعض أشكالها الحاضرة ، فلا يعنى الوصافون مثلا أن يقولوا أن فعل يكون to be فى اللغة الانجليزية كان مكونا من ثلاث صور هى : Sindon, Woeron, Beon واختفى الشكل الأخير للفعل وهو Sindon عبر التطور التاريخى للغة ، وبقى الشكلان الآخران ولا يزالان يستعملان رغم تغيرهما فى اللغة الانجليزية المعاصرة فى الصورتين Were, be وانما يعنى الوصافين أن يذكروا أن فعل be فى اللغة الانجليزية الحديثة له صور متعددة منها am, is, are وتدل عادة على الزمن الحاضر ، وصور was, were وتدل عادة على الزمن الماضى ، وأن هذه الصيغ ذاتها تستعمل مع فعل آخر ينتهى بـ ing أو بـ en ـ ليدل مرة على صفة الامتداد والاستمرار أو على الماضى أو المجهول .

وهنا يتبادر الى الذهن سؤال هام : افلا يصل الوصافون بموقفهم هذا الى بعض التناقض فى فهم

اللغة ؟ فهم يقولون ان اللغة فى تطور وتغير دائم ثم هم فى نفس الوقت يفترضونها قد توقفت عن التغير لفترة ما فيتناولونها بالوصف فى هذه الفترة التى توقفت فيها عن التغير . والرد على ذلك شقان :

الشق الأول :

الوصف نوع من التحليل ، والتحليل بطبيعته عملية تجريدية تثبت اللغة فى زمان معين حتى تستطيع أن تصفها وتحللها على وضع لا يلحقه التغيير . من هذه الخواص التى يجرد بها الوصافون اللغة التى يحللونها خاصية التغير أو التبدل .

أما الشق الثانى :

فهو خاص بطبيعة التغير اللغوى ذاته . فالتغير اللغوى عملية بطيئة لا تستبين بعض آثارها فى مدى سنوات قليلة بل على مدى عشرات السنين ، لان التغير اللغوى الواحد يستغرق فى بعض الأحيان قرونا متطاولة .

ويكفى أن نعلم مثلا أن مجموع أصوات اللغة الانجليزية التى اختفت تماما فى مدى عشرة قرون لا يزيد على ثلاثة ـ على أرجح الأقوال ـ اذ أن اللغة الانجليزية فى تاريخها الطويل منذ عرف تاريخ أصحابها لم تفقد من الأصوات الا صوتين هما الغين (غ) والخاء (خ) فى أصوات السكون ـ هذا الى جانب صوت (Y) من أصوات الحركة .

فافتراض توقف اللغة عن التغير للأغراض الوصفية التحليلية لا ينطوى فى واقع الأمر على تناقض ، وانما هو متسق مع ما يكون عليه هذا التغير من بطء لا يعتبر افتراض الوصافين لعدم وجوده عاملا ينتقص من القيمة العلمية لوصفهم التحليلى .

٢ ـ أما الرأى الثانى الذى يعتبر من اهم آراء سوسير فهو قوله بأن الكلمة فى اللغة رمز اصطلاحى قسرى ، وهو فى هذا يتفق مع من جاء بعده من اللغويين فى العالمين القديم والجديد ، بل لعل خلفاء فى المشرق والمغرب قد أخذوا عنه ذلك لأن النظر فى أكثر من لغة يعطى الباحث بصيرة لغوية لا تتأتى لمن نشأ لا يعرف الا لغته الأصلية ، فلم يتعدها ببصره الى غيرها من اللغات .

فاذا أخذنا مثلا كلمة ـ **حصان** ـ فى العربية ، لوجدنا أن ما يقابلها فى الانجليزية كلمة Horse وفى الفرنسية Cheval ، وفى الألمانية Pferd ، وفى اللاتينية Equus . فهذه الكلمات وما يماثلها فى غيرها من اللغات لا تبرر افتراض توافق صوتى أو صرفى بين هذه الكلمات متفرقة او مجتمعة وبين الحيوان الذى تصفه ، كما لا نستطيع أن نفترض ان احدى هذه اللغات أقرب الى التعبير عن طبيعة الحيوان من غيرها حين اختارت له الاسم الذى أسمته به .

٣ ـ أما ثالث الآراء التى نعرض لها فى هذه العجالة من آراء سوسير فهو حديثه عن اللغة فى مظهرها من شكل ومعنى Signific, Signifiant فكل لغة لا بد أن تتكون من مجموعة اشكال وأصوات ترمز الى معان . وينبغى أن يتناول الوصافون اللغويون الشكل والمعنى جميعا اذا أريد لوصفهم أن يكون ذا قيمة كبيرة .

والقضية كما يعرضها سوسير هنا يكاد يكون متفقا عليها ، ولكن من جاءوا بعد سوسير اختلفوا فى كثير من نواحى تأويلها .

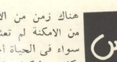
فكل اللغويين ـ سواء فى ذلك منهم من جاء بعد سوسير فى الدنيا القديمة أو الدنيا الجديدة ـ يسلمون بأن اللغة مجموعة رموز لمعان ، ولكن كثيرين منهم لا يسلمون لسوسير بأن تحليل المعنى وتحليل الشكل ينبغى أن يتناولهما الوصافون بالدراسة والوصف . بل ان المدرسة الجديدة فى الولايات المتحدة تنادى بأن محاولة تحليل المعنى تعطل الباحث اللغوى عن الوصول الى هدفه من تحليل الشكل . واذا كان لا بد من السير فى تحليل المعنى والشكل جميعا فلنبدأ بتحليل الشكل أولا ثم نسير منه الى تحليل المعنى وليس العكس ، ذلك لأن تحليل الشكل سهل ميسور لأن الشكل أصوات وكلمات وتراكيب يمكن تحليلها فى دقة علمية موضوعية ، أما تحليل المعنى فهو أمر أشد عسرا وتعقيدا لانه يقود الباحث الى الخوض فى قضايا منطقية وفلسفية لا تتصل من قريب بالبحث اللغوى الخالص فى عرفهم .

وما زال علم المعانى Semantics الذى يحاول جاهدا أن ينظم عرضا موضوعيا لمعانى اللغة ، ما زال هذا العلم فى طفولته اليوم .

● **للبحث جزء باق ننتقل فيه الى الدراسات اللغوية فى العالم الحديث .**

النكتة الشعبية

بقلم الدكتوره نبيله ابراهيم



هناك زمن من الأزمنة أو مكان من الامكنة لم تعش فيه النكتة ، سواء فى الحياة أم فى الأدب . واذا كانت النكتتان الأدبية والشعبية ترجعان الى أصول نفسية واحدة ، الا ان النكتة الشعبية ـ لأنها تنبع من صميم الشعب ـ فى وسعها أن تحدد المكان والزمان اللذين نشأت فيهما . . فنحن نستطيع أن نميز النكتة الانجليزية من المصرية والنكتة القاهرية من غيرها من نكات البلدان العربية وبالمثل يمكننا أن نميز النكتة القاهرية زمن الاحتلال من نكات عصرنا الحاضر . كما أن نكات جماعة الطلبة تتميز عن نكات جماعة العمال وهكذا .

فالنكتة نتاج أدبى ينبع من الانشغال الروحى الشعبى شأنها شأن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والأسطورة واللغز الى غير ذلك . ولكنها تتميز عن هذه الاشكال بأنها قد تعين فى يسر على تحديد الزمان والمكان اللذين نشأت فيهما .

والنكتة خبر قصير فى شكل حكاية أو هى عبارة أو لفظة تثير الضحك . ولكن ماالذى يميز النكتة عن الكلام العادى ؟ وللاجابة عن هذا يتحتم علينا ان نتعرض للمشكلة اللغوية فى النكتة . فاللغة بصفة عامة اما أن تكون وسيلة لنقل خبر أو لادراك شىء . ولهذا فانه يتحتم أن يكون كل جزء من الكلام ممتلكا لخاصية الفهم . فاذا حدث أن استخدمنا عبارة أو كلمة تخفى معنى آخر غير المعنى الظاهرى ، فانه ينشأ حينئذ ما نطلق عليه المعنى المزدوج . وبعبارة أخرى فان الهدف الاخبارى المباشر للغة ينتفى عنها ، فاذا انتهى الأمر بادراك المعنى الخفى ، فان المشكلة اللغوية تكون بذلك قد انتهت بالحل عن طريق ادراك مغزى كلام المتكلم . ويمكننا ان نلخص ذلك فنقول ان النكتة تلاعب بالألفاظ من شأنه أن يصنع معنى مزدوجا ، المعنى الظاهرى الذى لايثير الضحك اذا استعمل استعمالا مألوفا ، والمعنى الخفى الذى لا يثير الضحك الا لكونه مرتبطا بالمعنى الأول . ومثال ذلك أن يهوديا سأل يهوديا آخر كان يقف أمام حمامات شعبية وقال له : هل أخذت حماما ؟فأجاب الآخر فى شدة : والله ما فعلت . ولم ؟ فأجاب الأول : لقد دخلت الحمامات فوجدت حماما ناقصا. ولعل هذا المثال يوضح لنا التعريف الذى أشرنااليه فكلمة «أخذت حماما» تحتوى فى هذا المثال على معنيين : المعنى الظاهرى المألوف وهو « استحممت» وهو التعبير المألوف للاستحمام . والمعنى الخفى وهو « سرقت حماما » ولو أن اليهودى الأول سأل الثانى : هل استحممت ؟ لما كان هناك تلاعب فى الألفاظ ، وبالتالى لم يكن هناك ما يثير الضحك . وكذلك لو أن اليهودى الأول سأل صديقه عما اذا كان قد سرق حماما ، ماكان هناك منذ البداية معنى مزدوجا . ثم اننا نلاحظ فى نهاية الأمر أن الكلام

ظل غير مفهوم الى أن وجد الحل فى نهاية الحوار عن طريق ادراك المعنى المزدوج

فالنكتة تركيبة لغوية معقدة . والنكات كلها بصفة عامة تهدف الى هدف واحد هو الوصول الى الحل اللغوى الذى يدركه السامع . وليست وسيلة النكتة فى ذلك هى وسيلة اللغة المألوفة ، أى الوصول الى الفهم عن طريق التسلسل المنطقى ، فسلسلة التعبير المنطقى تنقطع فى النكتة . ولكنها مع ذلك تهدف من خلال فهم المعنى المزدوج الى ادراك العبث أو المحال أو ادراك متناقضات الحياة .

●

بعد ذلك نتجه الى سؤالنا التقليدى ، وهو : ما الباعث على خلق النكتة ؟ أو بعبارة أخرى ماهو مجال الانشغال الروحى الذى يدعو الى خلق النكتة ؟ .. ونحن نود أن نذكر القارىء فى هذا المجال بالحكاية الخرافية بصفة خاصة .. ذلك لأن هذين النوعين ، وان كان مصدرهما الشعب وحده ، الا أنهما يختلفان فى مجالهما النفسى كل الاختلاف . فالحكاية الخرافية تغير من أوضاع عالمنا اللا أخلاقى كما يحسه الشعب ، فاذا بالضعيف والفقير يمتلكان القوة كلها بدلا من القوى والغنى ، أى أنها تهدف الى الغاء الواقع التراجيدى الذى تعيشه الطبقات الشعبية . أما النكتة فهى لا تلغى هذا الواقع وانما تسخر منه . فعالم النكتة هو عالم المرح والسخرية ، وذلك فى مقابل عالم الجد والصرامة الذى يعيشه الناس . وطبيعة عالم المرح أنه يلغى العلاقة بين التوقع والنجاح ، وبين الممكن والواقع ، وبين الشىء وما يحيط به . وهو يلغى هذه العلاقة بأن يخلع عليها طابع اللعب والسخرية ، وبأن يجعل الانسان يقف على بعد منها . والنكتة تختلف عن أنواع الفكاهة الأخرى فى أن كل ذلك يتحقق فى النطاق الذهنى وحده . ويمكننا بناء على ذلك أن نقول ان النكتة مرح ذهنى ، ومن أهم خصائصها ذلك الكشف المفاجىء عن المعنى المزدوج . سألت مرة زوجة زوجها قبل ان يخرج الى عمله وقالت : هل أصنع لك قدحا من القهوة ؟ فأجاب : لا والا انتابتنى اليقظة أثناء عملى ، والنكتة هنا تتمثل فى تلك اللمحة الخاطفة التى تكشف عن المعنى المزدوج وهو لا يتمثل فى هذه المرة فى اللفظ كما هو الحال فى المثال السابق ، وانما يتمثل فى عبارة بأكملها . والمعنى الظاهرى هو أن شرب القهوة يعقبه اليقظة . ولكن المعنى الخفى هو الذى يحمل السخرية من طبقة الموظفين الذين يجدون فى وقت العمل فرصة للخمول .

ولكننا نعود فنتعمق روح الشعب أكثر من ذلك فنبحث عن مصدر السخرية . وهنا نعود فنربط بين النكتة والحكاية الخرافية بعد ان فصلنا بينهما من حيث المجال النفسى الباعث على خلقهما . بل أننا نربط بين النكتة وبين جميع أنواع التعبير الأدبى الشعبى . ذلك أن أنواع التعبير الأدبى الشعبى وان بدت فى ظاهرها متعددة ، الا أنها فى الحقيقة تنبع من باعث واحد هو حب الشعب للحياة واقباله عليها والرغبة فى أن يعيشها كيفما تكون . ولا يعنى هذا أنه يشعر بأمن تام فى حياته ، بل أنه على العكس يشعر دائما بتهديد قوى معادية لحياته وقد تتمثل هذه القوى فى حياته الواقعية أو فى حياته المتخيلة ، حياته المرئية أو حياته غير المرئية . ولكنه لما كان متفائلا بحياته ، مقبلا عليها ، راضيا بمصيره فيها ، فانه يجتهد فى ان يدفع تلك القوى عن حياته بوسائله المتعددة . فهو يتصور الجن والأشباح والأرواح الشريرة مهددة لحياته ، ولكن تعاويذه وطقوسه السحرية من شأنها أن تدفع كل ذلك عن نفسه . وهو يروى هذه الطقوس بدلا من أن يقوم بأدائها فينشأ عن ذلك شكل أدبى هو الأسطورة . ثم هو يحس بقوى معادية لحياته من نوع آخر ، تلك هى العواطف الانسانية الرخيصة مثل الحقد والكره وسيطرة الغنى على الفقير والقوى على الضعيف . ومن ثم فهو يعمل على تنمية القوى الدافعة لحياته مثل الحب والصبر على الكفاح والسمو بالمثل الانسانية . وهو يعبر عن ذلك مرة أخرى فى حكاياته الخرافية والشعبية حيث ينتصر دائما الضعيف على القوى والفقير على الغنى ، وحيث يدفع بالحياة بطل تتجمع فيه الأخلاق الانسانية السامية . وهو يشعر بالملل يتسرب الى حياته ، فيسعى فى أن يشيع فى حياته البهجة والأمل ، فيحتفل بأعياده ومواسمه ، ويرعى تقاليده ، ويحرص على أداء كل ذلك فى كل مناسبة ثم هو أخيرا يعيش حياته الواقعية فى عمق ويحس بأحداثها الصاخبة وبمتناقضاتها البالغة ، ولكنه يرضى بالمصير المقدر ، وهو يفلسف ذلك فلسفة تريح نفسه وذهنه معا ... واذا ما شعر بعبء

التفكير ، فانه يرغب فى الضحك ، اما من أجل الضحك نفسه ، وأما من أجل السخرية بما ليس له ازاءه حول ولا قوة ٠

وهكذا نرى أن الشعب ، بدافع قواه الخالقة ، يخلق الشكل الأدبى الذى يخفف عن نفسه بعض تصوراته المفزعة ، وكأن عمله هذا بمثابة المأمن الذى يلجأ اليه من فزعه ٠ وكل صنوف التعبير الأدبى الشعبى ، انما تهدف جميعا الى تأكيد وجود الانسان الشعبى فى هذا الوجود الملىء بالعناصر المهددة لحياته ٠

على أنه من الواضح أن روح المرح فطرية عند الشعب ٠ وعلى ذلك فهو لايفكر فى النكتة كما يفعل شكسبير أو وليم بوش أو المازنى حينما يودون جميعا السخرية من أمر من الأمور ، وانما السخرية تنشأ تلقائيا دون وعى ، كما أنها لاتعد بحال من الأحوال هجوما مباشرا على الموضوع الذى يقف ازاءه موقفا ساخرا ، وانما هى الرغبة فى المرح الذى يفرض نفسه على الانسان الشعبى ، لأنه هو يفرض نفسه على المصير ٠

●

ولما كانت النكتة مرحا ذهنيا ، فانها تتطلب نشاطا ذهنيا من نوع خاص ٠ فلا يمكن أن تنشأ النكتة بين طبقات الشعب الساذجة ، وانما تنشأ بين الطبقات التى تعيش الحياة فى أعمق أعماقها ، ولهذا فنحن نعضد النظرية التى تقول بأن بين النكتة الشعبية لاتنشأ فى الريف ، وانما تنشأ بين الطبقة الشعبية التى تعيش فى المدينة ٠ وقد نتهم ، بناء على ذلك ، باننا نخص بالانتاج الأدبى الشعبى طبقة دون أخرى ٠ وليس هذا فى الحقيقة هو ما نهدف اليه ٠ وانما نود أن نؤكد أن بعض أنواع الانتاج الأدبى الشعبى ـ وبخاصة ذلك الذى يتطلب خلقا وابتكارا على الدوام ـ يتطلب ذكاء فطريا وأسلوبا فى الحياة لايعيشه كل فردشعبى ٠ واذا كنا قد استبعدنا نشوء النكتة فى القرية فليس معنى هذا أن كل فرد شعبى يعيش فى المدينة قادر على خلق النكتة ٠ فقد يكون أحد أفراد القرية قادرا على خلقها كذلك ٠ ولكن هذا الفرد لا بد أنه يعيش الحياة بوصفها كلا بأسلوب يختلف عن أسلوب الفلاح العادى ٠ ولابد أن نفترض كذلك أن جو المدينة ليس بغريب عليه ، وانما هو يعرفه ويعيشه بين الآونة والأخرى ٠ وعلى ذلك فمرد الانتاج الشعبى الى الفرد الشعبى ٠ وهذا الفرد لايعيش حياة ذاتية بعيدة عن المجموع ، وانما يعيش حياة شعبية صرفه ٠ وهو بماله من نشاط ابداعى خلاق يخلق الكلمة الخلاقة التى سرعان ماتلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه ، اذ تكمن فيها روحه وتجاربه ومشكلاته ٠

وربما استطعنا أن نوضح هذا القول اكثر منذلك اذا حاولنا تقسيم الشعب من حيث العمل الى طبقات ثم نرى مدى انطباع ذلك فى اللغة ٠ فالشعب ينقسم من حيث العمل الى المنتج والمشكل أو المبدع والمفسر ٠

فالزارع ينتج ، بمعنى أنه يستغل ماتهبهالطبيعة بطريقة تخدم الانسان ٠ وحيث أن الحياة تعنى التجديد ، فان الطبيعة يتحتم عليها ان تجدد ، والمزارع يصنع هذا التجديد دون ان يعيق الطبيعة عن المضى فى مجراها ٠ فهو يبذر الحب وهويحصده وينظم أحوال الزراعة وفقا لظروف الطبيعة ويربى الماشية ويستغل منتجاتها ٠ أى أنه بعبارة أخرى يستغل كل امكانيات الطبيعة فى الحياة العادية ٠ ويحرك الجامد منها ٠

أما العامل فهو يخلق ٠ ويتمثل هذا الخلق فى أنه يشكل ماتمنحه الطبيعة وما ينتجه المنتجبطريقة يتوقف عندها ما هو طبيعى لأن يكون طبيعيا ، فما يخلقه يصبح جديدا حقيقة ٠فهو لايستغل الحبوب بحيث يزرع بعضها فتنمو منها حبوب أخرى ،ولكنه يستغلها استغلالا آخر بحيث تأخذ شكلا جديدا هو الخبز ٠ كما أنه لاينظم زراعة الأشجار ، ولكنه يأخذ أخشابها ليستخدمها فى خلق شكل جديد هو الأثاث مثلا ، وهكذا ٠

على أن أمور الحياة لا تستقيم بالانتاج والخلق وحدهما ، ولكنها تتطلب قوى أخرى هى القوة المفسرة ، ان كل عمل لابد أن يحتوى على معنى ، والوصول الى هذا المعنى يجعل العمل يصل الى حد الاكتمال ٠ وهكذا ينضم الى المزارع والعامل رجل آخر هو المفسر ٠ فماذا يعنى المسكن الذى يبنيه العامل مما تجود به الطبيعة ؟ وماذا يعنى المسكن بمعناه الواسع : مسكن الآلهة ومسكن الأموات ؟ أى ماذا تعنى المعابد والقبور ؟ وماذا تعنى الحدائق والزهور ؟ وبهذا يخلع المفسر على الحياة قدسيتها ،

ويسهم فى ادراك الناس هذه القدسية ، اذ انهم يفهمون للأشياء مغزى غير مغزاها المادى ·

وهكذا تتسع دائرة العمل ، فالزارع يرتبط بالطبيعة كل الارتباط ، ولكنه ينظمها لمصلحته · أما العامل فيخرج عن دائرة الطبيعة ويخلق مالم تخلقه الطبيعة · ومرة أخرى تتسع الدائرة لدى المفسر ، فهو لا يكفى بتفسير ما انتجه الزارع وما صنعه العامل ، ولكن تفسيره يشمل مالم ينتج وما لم يصنع فهو يفسر الأجرام السماوية ، الشمس والقمر والنجوم ، ثم تتسع دائرة تفسيره اكثر من ذلك فتشمل غير المرئيات وغير المحسوسات ·

وهكذا تتمثل أمامنا النماذج الثلاثة فى حدودها المكانية ، وفى تحركاتها فى حدود المكان ، فالزارع ينتمى الى رقعة الأرض التى يزرعها ، فاذا هجرها كف عن أن يكون زارعا · والعامل يتجول حيث تختفى المناطق المزروعة ، وحيث يتشكل كل شىء ، أى أنه يستقر فى المدينة · ان الفلاح يرتبط بأسرته كل الارتباط ، فاذا ارتبط بغيره ، فانما يكون ذلك من أجل عمله · وكذلك الصانع أو العامل فانه يتحد مع غيره من أصحاب الحرف مكونا ثلة من العمال أو الصناع · أما المفسر فهو مستقر ومتحرك فى الوقت نفسه ، انه لايتجول فى انحاء العالم ، ولكنه يبحث عن مركز يتأمل منه أحوال الحياة ، انه وحيد ولكنه يكون فى الوقت نفسه مركزا لجماعة تجتمع حوله · وهكذا نرى النماذج الثلاثة متمثلة مرة أخرى فى الأسرة والثلة والمجتمع ·

واذا كنا قد قسمنا الشعب هذا التقسيم ، فاننا لانعنى بذلك أن هذه الطبقات تمثل أطوار الحضارة كما أننا لا نود أن نشير بذلك الى نظرية اثنولوجية وانما نود أن نبين فحسب مدى انطباع هذا التقسيم فى اللغة التى يعبر بها الشعب عن رغباته وتصوراته فهذا العمل الذى تحققه هذه النماذج انما يتمثل مرة أخرى فى اللغة · وهو يتمثل عن طريقين : الطريق الأول هو أن كل ما ينتج أو يخلق أو يفسر يتحدد لغويا · أما الطريق الثانى فهو أن اللغة نفسها منتجة وخالقة ومفسرة · فاللغة كالحبوب تزرع وينمو منها النبات ، فاذا خفنا — على سبيل المثال — من أمر ، فاننا ننطق توا بكلمة أو عبارة هى بمثابة تعويذة · كما أننا اذا كنا نؤمل فى أمر فأننا نقول بتفاؤل بعيد « ان شاء الله » · فالكلمة هنا ينمو عنها شىء آخر غير مجرد الكلمة نفسها ·

وهذا الشىء يهدف أما الى حمايتنا مما يفزعنا واما الى تقوية الأمل فى نفوسنا · اننا نطلق على ذلك « خزعبلات » ولكننا لابد أن نقر بأن هذه الخزعبلات تخفى علما ، وان الكلمة ليست كالحبة الجافة ، وانما هى كالنبات المثمر · كما أننا اذا بحثنا عن الألفاظ التى تنتج من جذر واحد مثل لف فاننا نجد : تلفف والتف واللفافة واللفائف واللفيف ، وهذا يدلنا على أن البذرة اللغوية تنبت نباتا متجانسا · ونلاحظ هنا ان الانتاج اللغوى يعنى — كما يعنى الانتاج عند الزارع — التنظيم الذى يتسرب فى حياة الناس ويعمل على تجديدها ونموها ·

وكما أن اللغة تنتج وتثمر ، فانها تكون كذلك قادرة على الخلق · فاللغة تخلق الشكل أو الصورة وذلك حينما توجه توجيها أدبيا · وهى تصنع بذلك ما يصنعه الصانع حينما يستغل المادة الطبيعية فى خلق شكل أو صورة جديدة · اننا نعرف أودسيوس ودون كيوختة وفاوست وعنترة معرفة أعمق من معرفتنا للشخصيات الحية التى تعيش معنا · وهذه الشخصيات لم تصنعها سوى اللغة · فاللغة حينما تخلق ، ينشأ الأدب ، وان لم ينشأ هذا الأدب عن أديب بعينه · ومن خلال هذا الأدب نشعر بشىء يهزنا ، شىء يتغير بل شىء يتجدد · ان الانسان المرموق فى حياته ، يسجل التاريخ والأدب معالم حياته ويبرز شخصيته · وحينئذ تتكون له صورتان صورة تاريخية وأخرى أدبية ، والبون شاسع بين الصورتين · فنحن نعرف شخصية عنترة وشخصية السيد البطال من الأخبار والحكايات ، ولكننا لا ندرى الى أى حد تتفق هاتان الشخصيتان مع الشخصيتين الواقعيتين · ومثل الشخصيتين الأدبيتين بالنسبة للشخصيتين الواقعيتين كمثل الخبز بالنسبة للحب · لقد سحقت اللغة هاتين الشخصيتين وعجنتهما ثم صنعت منهما خلقا جديدا

وبهذا نأتى الى الوظيفة الثالثة للغة · وهنا نود ألا نستخدم كلمة التفسير ، وانما نستخدم كلمة الادراك أو التفكير ·

حينما يتأمل الانسان المفكر الكون ، فانه يحس لأول وهلة أن عالمه هذا خليط مضطرب · فاذا ازداد تأمله ، فانه يحلل ظواهره المتعددة ، وما يلبث أن يضم الظواهر المتماثلة بعضها الى بعض ، فاذا بعالمه قد تحلل الى وحدات مختلفة ، كل وحدة تضم مجموعة من الظواهر المتجانسة · فالمفكر فى هذه الحالة

يحلل ويجمع عن طريق الادراك والتفكير ، ان مثله مثل الفتاة فى الحكاية الخرافية ، تلك التى طرحت أمامها أكوام من الحبوب المختلفة المختلطة بعضهــا ببعض ، ثم طلب منها أن تنظم هذه الأكوام ، بان تفصل كل نوع من الحبوب بعضه عن البعض الآخر وأن تفعل ذلك فى مدة وجيزة . فلما شعرت الفتاة بعبء المهمة ، أعانتها الطيور الخيرة فى اداء مهمتها فلما طلع الصباح وجاء المارد أو جاء الانسان الشرير ليرى ما فعلته ، اذ بالفوضى قد أصبحت نظاما .

وهكذا يفعل الأدب الشعبى ، انه يحول الفوضى الى نظام . وكل نوع من أنواع الانتاج الأدبى الشعبى مثل الحكاية الخرافية والأسطورة الكونية واساطير الأخبار والأشرار الى غير ذلك ، انما يهدف الى تفسير جانب من جوانب الحياة . ولهذا فانها تعد جميعا من صنيع العقلية المفسرة القادرة على استغلال اللغة فى كلتا وظيفتيها وهما الخلق والتفسير . فاذا ربطنا هذا الكلام بما سبق أن أشرنا اليه وهو أن النكتة مجالها المدينة لا القرية ، فربمــا استطــاع القارىء أن يتمثل ذلك فى وضوح .

●

ونستطيع بعد ذلك أن نوجه سؤالا آخر وهو ماهدف النكتة ؟ وبعبارة أخرى هل عالم النكتة مغلق على نفسه يهدف الى اثارة الضحك فحسب ، أو أن الضحك الذى يحمل السخرية يخفى وراءه شيئا آخر ؟ لكى نجيب على ذلك يتحتم علينا أن نفرق بين النكتة وبين سائر أنواع الفكاهة الأخرى التى تتحقق لغويا ، مثل الحكاية الهزلية واللمز . فالحكاية الهزلية تنتهى بما يثير الضحك كما هو الحال فى النكتة . ومع ذلك فالفرق جوهرى بين النوعين . فالحكاية الهزلية تختلف عن النكتة فى حيزهــا الزمانى ، إذ أنها تستغرق زمنا أطول من النكتة ،بل ان القصر البالغ يعد من أهم لوازم النكتة ، فان هى طالت فانها قد تتميع . هذا فضلا عن أن الحــل الذى تنتهى اليه النكتة يأتى عن طريق تقــاطع خطين ان صح هذا التعبير ، فى حين ان الحل الذى تنتهى اليه الحكاية الهزلية يبرز فى نهاية خط واحد . وطبيعى أن هذا مبعثه اختلاف المجــال النفسى الذى ينجم عنه خلق كل نوع .

وبالمثل فان الفرق بين السخرية واللمز جوهرى، فاللمز تهكم بموضوع بعيد عنا ، أى أننا نقــف منه وجها لوجه دون أن تربطنا به علاقة عاطفية . أما السخرية فهى نقد لأذع يحمل علاقة عاطفيـة قوية بين الساخر وموضوع سخريته . والساخر يكون واعيا بسخريته الى درجة أننا نحس بكل ظلال التجربة منذ احساسه بعدم الرضاء حتى مرحله التعبير عن هذا الاحساس . حقا ان اللمز قد يكون قادحا ، ولكنه لا يشير الا الى ما يحمله الشىء من عيب . وأما السخريه فهى لاذعه لانها تفشى الاحساس العميق بعدم الاقتناع من ناحيه ، وهى تتعرض لنقد الموضوع بطريقة ساخرة من ناحية أخرى .

يحكى أن رجلا متدينا كان يسير وحده يتعبد لله ويتعجب من قدرته الخالقة . وكان هذا الرجل يسير عارى الرأس ، يكاد تغطى رأسه بضع شعرات وفجأة بال طائر على رأسه . فرفع الرجل رأســه الى السماء وقال : أشكرك ياالهى أنك لم تمنح البقر أجنحة . فالحل الذى وصلت اليه هذه النكتة متمم لبدايتها ، أى أنه وصل بالتعجب من قدرة الله الى قمته . ولكنه فى الوقت نفسه يفشى نقدا لاذعا من قبل خالق النكتة الذى يبدو أنه بعيد عن ايمــان العجائز كل البعد . بل أن بول الطائر عــلى رأس المتدين أثناء استغراقه فى تفكيره ليحمل السخرية كلها .

وهكذا نرى أن النكتة غير الحكاية الهزلية وغير اللمز . كما أن هدفها أعمق من مجرد الوصــول الى الحل اللغوى أو المعنوى المثير للضحك . فهى فضلا عن أنها تفشى حالة عدم الاقتناع ، فانهــا تشير الى علاقة نفسية عميقة بين الساخر وموضوع سخريته .

●

ولكن ما دور النكتة فى تفسير ظواهر عالمنا الذى نعيشه اذا كنا قد أكدنا أن كل نوع أدبى شعبى يهدف الى تفسير هذا العالم من زاوية محددة ؟ وهنا نقول بادىء ذى بدء أن النكتة لاتهدف الى التفسير وانما تهدف الى الوصول الى ادراك مفاجىء لبعض مظاهر الحياة التى يعيشها الناس ولايدركونها مثل هذا الادراك . ويتحقق هذا عن طريق وظيفتين أساسيتين للنكتة هما المقارنة والمفاجــأة . والمقارنة عملية ذهنية تعتمد على ادراك الظواهر المتشابهــة والمختلفة والجمع بينها فى وحدة أو أكثر . ومن أجل ذلك يتحتم على الوعى أن يتحرك بين الأشياء الحسية وغير الحسية ، فيحلل طبائعها ومعالمهــا ومحتواها وأشكالها . ثم تهيىء له قواه التصورية

وذاكرته أن يقارن بين المدركات ويجمع بينها فى وحدة جديدة • وعن طريق هذا النشاط المركب يكتسب الانسان معرفة فوق المحسوسات والمجردات • واذا كانت المقارنة العلمية تتبع منهجا موضوعيا ، فان المقارنة الجمالية تنبع من الذات التى تكشف عن نواحى التشابه والاختلاف كشفا يؤدى اما الى خلق الانسجام والجمال ،واما الى ادراك الحقيقة الوجدانية • وعملية المقارنة المضحكة شبيهة بالمقارنات الفنية الأخرى ، فهى ذاتية مثلها فى كثير أو قليل ، ولكنها تتميز عنها فى اختيار مجال محدد للمقارنة ، ذلك الذى تربطه بالموضوع الباعث على الضحك • فخالق النكتة ، شأنه شأن أى فنان، تطرح أمامه مجالات من الاختيار لاحصر لها ، مبتدأة من أدنى المحسوسات الى أعلى المدركات • ولكنه يتميز عن أى فنان آخر ، فى أن عقله يعمل فى سرعة مذهلة ، ولا بد أن تنتهى به المقارنة الى نتيجة غير متوقعة • فاذا انتهت بذلك ، فاننا نفاجأ على التو • فليس المهم اذن أن تمتلك الذات المقدرة على المقارنة فحسب ، وانما يتحتم ان تمتلك المقدرة على خلق عنصر المفاجأة • ذلك أن المفاجأة هى الجسر الذى يقع بين الذات القادرة على اثارة الضحك ،وبين الشيء الباعث على الضحك •

فخالق النكتة اذن يمر بتجربة معينة نطلق عليها أسم التجربة الضاحكة • وتبدأ هذه التجربة بحالة من اليقظة مصحوبة بذكاء الفرد الخالق وبثروة ادراكه وتفكيره وكل هذا يمهد لخلق حالة من التوتر عنده تدفعه الى الاحساس العميق بالشيء المثير المحزن من ناحية ، والى الرغبة فى المرح من ناحية أخرى • واذا كان كل توتر يكون مصحوبا دائما باحساس بالتهديد ، فان الانسان ، فى اللحظة التى يشعر فيها بتهديد ضد الأنا ، ينشأ عنده ــ كرد فعل لذلك ــ احساس بالرغبة فى الانطلاق •

فى هذه اللحظة النفسية يكون هناك موضوع يثير الملاحظة وحالة من التوقع نتيجة لامتلاكه لبعض الخصائص المحددة • وتتحدد هذه الاثارة بقوانين فكرية سابقة عليها ، وبتجارب سابقة ، وميل لمراقبة الموضوع مراقبة ليست بالعادية مصحوبة بالاحساس بالتهديد ، وبرغبة فى التفكير • وهنا يقارن صانع النكتة بين فكرته والواقع المدرك ، كما يرى الفرق الجوهرى بينهما • فاذا به يدرك لتوه تعارضا ، وفى لحظة الوعى المفاجىء بهذا التعارض يصعد جوهر التجربة الضاحكة الى القمة متمثلا فى خلق عنصر المفاجأة • فاذا لم يكن ادراك هذا التعارض مفاجئا ، وانما سار فى خطوات بطيئة ، فاننا لانستطيع فى هذه الحالة أن نتحدث عن عنصر المفاجأة أو عن التجربة الضاحكة بصفة عامة •

ثم يتبع المفاجأة الاحساس بخلق جو المرح •وأول سبب يبعث على هذا الاحساس هو التحول الداخلى المفاجىء لادراك حقيقة بعينها ، أى ادراك جزء من الواقع • وثانى هذه الأسباب هو التأكد من أن هذا الادراك لايسيء لاحد ،الأمر الذى يؤدى الى الاحساس بالثقة • وما أن تنتهى المفاجأة بخلق جو من المرح حتى يجمع خالق النكتة أو راويها بالمستمع مجال واحد من التفكير والاحساس • واذا بالمستمع يدرك بعض مظاهر الحياة ادراكا يقظا جديدا غير ماكان يتوقعه ، واذا باحساس بالصحة والرضاء ، فى النهاية لدى الجميع •

وهكذا نرى أن النكتة تهدف بسخريتها الى هدف ايجابى ، كما أنها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا فحياتنا وفكرنا يسيران بغير انقطاع فى حالات من التوتر ، توتر بداخلنا وتوتر بخارجنا • فاذا ماكان التوتر والاجهاد مهددين بأن يصبحا اجهادا وتوترا بالغين فاننا نحاول فى هذه الحالة أن نقلل من درجتهما بأن نستعين بوسيلة تؤدى بنا الى حالة الاسترخاء •وأفضل هذه الوسائل التى نستعين بها، ولعلها تكون الوسيلة الوحيدة ، هى النكتة • ولعل هذا هو السر فى أن النكتة ابداع فنى يعيش فى كل زمان ومكان •

وبهذا نكون قد القينا الضوء على بعض جوانب النكتة ، وبخاصة الجانب الشعبى منها • وبحثنا هذا لم يستنفد بعد كل مشكلات هذا الخلق الادبى فما تزال هناك نقاط كثيرة تستحق المناقشة والبحث ولعلنا نتمكن من ذلك فى لقاء آخر مع النكتة الشعبية •

الصفوف الجديدة من الانسانيين

عرض تفصيلي لمقدمة كتاب "الانسان في المركب" تأليف بيير هنري سيمون

بقلم عبد الفتاح الديدى

كان معظم الكتاب الفرنسيين بل كلهم انسانيين خاصة فى الثلاثين سنة الأولى من هذاالقرن . يمكن أن نقول بطريقة عامة أن هؤلاء الكتاب انسانيون بالمعنى الاخلاقى للكلمة . وتشير كلمة انسانية خاصة الى موقف فكرى ، هذا الموقف الفكرى يتضمن تأكيدين أساسيين ، أولهما انه توجد طبيعةانسانية وثانيهما أن ما هو انسانى يتميز خصوصا بحياة الفكر والروح .

واذا قلنا « توجد طبيعة انسانية » فمعنى ذلك ان الانسان الغربى الذى ورث تراث اليونان والرومان والمسيحية لايعتمد تعريفه على احداث عرضية فى الوجود الفردى أو الجماعى ، لا يتوقف تعريفنا للانسان الغربى على أمور عرضية مادام هو سليل حضارةوثقافة تجمع بين تراث اليونان والرومان والدين المسيحى . ذلك ان الانسان الماثل امامنا والقائم بالفعل داخل ظروف الحياة يقترب الى حد ما حسب الفترات والمراحل من نموذج المثل الأعلى الانسانى . يقترب الانسان فى الواقع من نموذج الانسانية الرفيعة وفقا لحالات المدنية ذاتهاولمعالم التقدم الحضارى . لاشك فى ذلك على الرغم من سبق تصور هذا النموذج الانسانى وعلى الرغم من أن تحقيق هذا الانسان يتوقف عادة على غائية طبيعية . أعنى أن هذا الاعتبار الخاص بالنموذج البشرى صحيح فى ارتباطه بمعالم المدنية وان كان ارتباطه باغراض الطبيعة النوعية وبغائية الطبيعة قويا متينا .

وليس الفعل انسانيا لمجرد صدوره عن انسان . ليس الفعل انسانيا لمجرد كون فاعله انسانا .وليس الفعل انسانيا لمجرد استجابته لمقتضيات الوضع الذى يوجد فيه احد الناس . فالجريمة التى يرتكبها انسان مثلا غير انسانية . واذا أصدرنا حكمنا عن الجريمة على هذا النحو فان ذلك يعنى خاصة أن ثمة مثلا انسانيا عاليا يسيطر على حقيقة الأفراد وان الانسان بهذا المعنى يعلو على التاريخ .

وهنا يبرز التأكيد الانسانى الثانى . ذلك ان العلو الانسانى هو علو كائن يشارك فى عالم الفكر والروح . يتصف الانسان بالعلو بحكم مشاركته واسهامه فى الفكر والروح . ولا يعنى ذلك ان الانسان روح محض . فالانسان جسد على وجه الخصوص ومن ينزع نحو المخلوق الملائكى ينزع أيضا نحو المخلوق الحيوانى . ولكنه يعترف رغم ذلك بتدرج القيم وباختلاف مراتبها حتى يتمكن من تقدير افعاله وتصرفاته . ويضع الانسان الغايات الروحية فى أعلى هذه الدرجات والمراتب . انه يميز غايات الروح من غايات الجسد ويخص هذه الغايات الروحية بأعلى مكانة من درجات القيمة .

ذلك أن حياة الجسد تتحدد على صورة انانية واشتهاء وانبثاق للقوة واندفاع نحو السيطرة والاستغلال . أى أن حياة الجسد ترتبط بقيم حيوية يستسيغها الانسان ويعمد الى تحقيقها فى مستوى وجوده الغارق فى الحيوانية . أما الروح

فتنظر على عكس ذلك الى الحب والعدالة والحقيقة والجمال • انها حرية وعقل وليست اطلاقا غريزية أو حتمية • أى أن الروح بتطلعها نحـــو المحبـة والعدل والحق والجمال تحقق فى نفسها معنى الحرية والمعقولية وتنتفى فيها الغريزة والجزم واللـزوم بل ان الانسان يعد انسانيا بقـدر ما يحقــق فى مجالات الروح ببطولته وحكمته وقداسته وفنه • فيكون الانسان أكثر انسانية كلما كان اكثـر روحانية بما يتمثل فيه من الحكيم أو البطل أو القديس أو الفنان • فالانسان يرفض رفضا باتا ان يكون مجرد انسان طبيعى أو من الطبيعة • انه ينشىء نفسه أو يصحح نفسه وفقا لنموذج مثـالى تجلبه له ثقافته أو بمعنى اصح ذكاؤه المستمر فى المران والاثراء • وحسبه أن يمضى فى بنـاء ذاته بمقتضى ما يمليه المثل النموذجى الذى تعينه ثقافته على تبنيه من أجل الاستزادة من خبرة العقل •

وهكذا تنطوى النزعة الانسانية خصوصا عـــلى اعتراف بمكانة محددة للانسان داخل الكون وعلى اعتراف بوظيفة متميزة للروح داخـــل الانســـان • تتضمن الانسانية اذن الاعتراف بأمرين أولهمــا مكانة خاصة للانسان فى الكون وثانيهما مهمـــة الروح البارزة لدى الانسان • وفى هذه الحدود تستطيع النزعة الانسانية أن تأخذ أوجها متعددة فترتكن مثلا الى فكرة دينية أو ترتكن خاصة الى فكرة وضعية • فاذا ارتكنت الى الفكرة الدينيةاستطاعت ان تبرر كرامة الطبيعة الانسانية بمقدار مـا تسعى نحو الله • واذا لم تقبل على عكس ذلك ســـوى الأساس الوضعى جعلت من الشخص الانسـانى قيمة أولى وجعلت من العقل معلما اكيدا كافيـــا لا يمكن أن توضع تعاليمه موضع المناقشة •

وسواء كانت الانسانية دينية أو غير دينية وسواء كانت الانسانية غير الدينية بورجوازية أوماركسية فان هذه النزعات الانسانية على اختلافها تحمـــل فى طياتها لهجة مثالية معينة • ذلك أنها مهمـــا توزعت وافترقت تظل توقف مصير الانسان على تحقيق فكرة سابقة عن الانسان وتظل تشتمل على نغمة معينة من التفاؤل • لأن الانسانية تتضـمن اعتقادا فى المطلق الذىيسيطر على الشئون العارضة والاحداث المحتملة فى التاريخ ويعطى الحيـــاة معنى •

ولا ينفذ اليأس بحال الى جـــوانب النزعة الانسانية مهما كانت نوعيتها • فمهما كان الشخص من المتشككين اللاهين مثل اناتول فرانس أو مـن المنكرين الواضحين مثل فاليرى أو من المضطربين القلقين من أمثال أندريه جيد فانه لايلبث بوصفه انسانيا أن يجد بعض الأسس الجمالية أوالاخلاقية التى ترضيه وتشبع روحه وان يعثر على تـراث ثقافته حتى يخلق نوعا من التوافق والانسجـام بينه وبين مصيره ، وانسانيته هذه هى بعض الخطر الذى يتهدده على نحو من الأنحاء • فالحياة داخـل عالم من الانسجام والصلابة والوثوق من شأنهــا أن تطرد معنى المأساة والمفارقة والتشكك •

ولايسعنا الآن الا ان ننظر فى صدى مآسى هذا العصر لدى بعض الكتاب الفرنسيين الذى يمكن القول عنهم أنهم ينتمون الى النزعة الانسانية أو الى صفوف الانسانيين من أمثال اندريه جيد وبـول فاليرى وبول كلوديل وروMان رولان قبل الحـرب العالمية الأولى ومن أمثال جورج ديهاميل وجان جيرو دوه ومورياك وجول رومان وروجيه مارتاندىجار وجورج بيرنانوس بعد الحرب العالمية الأولى • لقد عارضوا جميعا الارهاب والضغط والحرب والبؤس ورفضوا ألوان التهديد والعذاب والمصـائب • ولا يزال الأحياء منهم يعارضون ويرفضون أوضاعـــا معينة باسم مثل أعلى للانسان • واستطاعوا من ثم أن يثبتوا الايمان بالعدل ظاهرا وباطنا وان يقـووا عقيدة الحرية وأن يدعموا حقوق الانسان وكرامته

وهم يحسون بأى اعتداء على هذه الكرامة وتلك الحقوق ويتألمون لمرأى التاريخ وهو يعبث بقضايا الانسان • ولا يلبثون ان يقوموا باعلانهذه الفضائح على الملأ • ولكن يجب أن ندرك ان الفضيحـة فى نظرهم حينذاك هى قلب الأوضاع والدرجـــات الهرمية المقدسة أكثر مما هى الحياة نفسهـا فى عالم من اللاتـوافق الأساسى وخال من المبـادىء والنظام • انهم يعتبرون انهيار المراتب واضطراب القيم أكبرفضيحة يمكن انيتعرض لها الانسان • انها أبعث على الأسف من خلو العالم من المبادىء ، ومن الانسجام •

ولذلك فان ايمانهم بقضية الانسان يصدر فى الغالب من أمل قوى بانتصار العقل والحكمةانتصارا حاسما أو انتصارا ممكنا على الأقل • يتوزع أمثال

هؤلاء الانسانيين احساس بأن النجاح آخر الأمر يجب أن يكون في صف المثل الانسانية الصادرة عن ايمان الانسان وعقيدته في الحب والكرامة . بل ان اكثرهم لا ادرية من الرافضة مثل بول فاليرى لم يشأ أن يتنكر بصورة مذهبية للمدنية التي يعتقد في فنائها وانتهائها يوما من الايام . لقد حاول بول فاليرى أن يصور في « فاوست » عناء الانسان وان يعطى لحنا يائسا كصدى لشقاء الانسان الواعي . ومع ذلك فقد كان تمسكه بالحضارة والمدنيـــة شديدا . وكذلك لو نظرنا في أمر كاتب مثـل برنانوس وهو من الذين يعتقدون في طبيعة الأديان الخارقة ويمكنهم بالتالي أن يحسوا بمعنى المأساة في وضعنا فوق الأرض لوجدنا انه لم يكن يعارض دلالة الدراما التاريخية أو ينكر امكان خروجهـــا من الوضع القائم . فعلى قدر ما كان يؤمن بالصـــورة فوق الطبيعية للدين التي تخرج عن نطاق المعقولية يتبين من كلامه الايمان بثورة الرجال الأحرار . أما الكتاب الثوريون والذين تأثروا بالماركسيــة فهـم يرفضون الفوضى القائمة في المجتمع البورجوازي . ويفعلون ذلك بناء على ارادتهم في ابدال هذه الفوضى بنظام المجتمع العقلي المؤسس من أجل العدالة وسعادة النوع . ومن هذه الناحية يمكن القول بأن الماركسية أيضا تصل الى مستوى الاتجاهات الانسانية ولكن بطرق شتى متعرجة .

ولـكن منذ سـنة ١٩٣٠ وابتداء من ســنوات الحرب العالمية الثانية تغير الاتجاه الأدبي العـام تحت تأثير الظروف القاسية التي مرت بها شعوب أوربا . لقد واجه الكتاب كل أنواع ضغوط الحرب والظروف العصيبة التي مروا بها بموقف آخر غير انساني . لقد ألقت بهم هذه الفترات الأخيرة في عالم بلا اتساق أو نظام أو معقولية . وتسيطر على هذا العالم قوى البغي والظلم والغرائز فتتحول مصائر الأفراد الى مصائر مزيفة تمزقها هذه الموجات التاريخية الكبيرة العمياء التي لا يمكن مقاومتها أي الصمود أمامها ولا يستطيع الكاتب الذي يرى حوله كل تلك الآثام البشرية أن يبغي الايمان بمثل أعلى انساني فضلا عن أن يستطيع الايمان بذلك المثل الأعلى أو بعالم الروح وبغائية النوع العالية المهيأة للعدل والسعادة

ولم يشاءوا أن يروا بل لم يريدوا ان يروا خلال ضباب الأحداث الكثيف سوى الانسان الحقيـقي الماثل بالفعل . خلال كل الأوضاع الثقيلة المعتمة التي اشتبكوا فيها قلبا وقالبا . لم يروا ولم يريدوا أن يروا سوى الانسان بضعفه وشقائه وبرغبتـــه في الحياة وبغرائز قوته ومتعته . وحينما وجدوا أنفسهم يدورون مع عجلة القدر الحتمية وتغلفهـــم ضرورات الوجود التي لا مفر منها فقد نظـروا الى العالم والى التاريخ كما لو كانا بعض ضروب العبث. لقد حسبوا من جراء ما لاقوه أن التاريخ والعالـم ضروب من العبث التي لا علاج لها والتي تخضــع للاحتمال العارض والصدفة البحتة . فليس هناك أي قانون خفي يتحكم في تقدم الوجود وليس هناك أي عناية الهية ترعى الكون . كل ما هنالك صدفة محضة وكل ما هنالك خواء لا معنى له . ويصدمون رءوسهم في كل مكان بحائط القدر العابث المحزن الأليم . فهذا الحائط يمثل مأساة وجود الانسان . وكيف لا تتكون على صورة مأساة كل هذه المشاعر التي يتحسس بها المرء تلك المقاومة الغامضة الخالية من المعقولية التي تتكسر عندها كل قواه الحرة العاقلة ؟ لا يمكن ان تظل عقول الناس وحرياتهم في صدام مستمر مع قدر غاشم دون أن تتـــولد في نفوسهم احساسات غريبة عن هذه المقاومة الدفينة. بل يستحيل أن يحس الانسان بقواه وهي تلتحم بأحداث جارية لا معقولة دون أن يدور بخلده معنى العبث والغشم فيما يتعلق بالوجود .

وهذا هـــو ما حدث بالفعل .. اذ لم نلبث ان رأينا التشاؤم الأصلي يخيم على المؤلفات والقصائد والمسرحيات والروايات . ولم نلبث كذلك ان شهدنا مولد القلق الملاصق للوعي الفردي وهو يشترك في مغامرة جماعية مفروضة عليه فرضا بغير دلالة أو غاية وشرعت الآداب في الانطلاق من التشاؤم ومن القلق حاملة روح الفترة وآلامها ومعبرة عن المرارة المكتومة العالقة بالنفوس من جراء ذلك كله .. ولذلك كان انطلاقها مبنيا على أزمة أو على وشك قوى في المدنية التي لم يعد أحد يتصور استمرارها وبقاءها وعـلى عدم ايمان بأي مجموعة من القيم .

ومع ذلك فلابد من أن يعيش الناس وسط هذا العماء وهذا الاضطراب الشامل . لابد من ان يعد الانسان لنفسه قاعدة ما يثبت معاشه فوقها . اذ لا حيلة من مواجهة الموقف . ولكن على أي قاعـدة يستطيع الانسان أن يثبت معاشه ؟ على أي أساس

يقيم الانسان وجوده وسط هذه الغياهب المكفهرة والسحب الداكنة ؟

أما الذين استطاعوا الاحتفاظ بايمانهم بالله مع احساسهم بالانحلال القائم فى ظواهر المعاش الانسانى وعدم الترابط المعقول بين وقائع الحياة فقد اتجهوا اتجاها واضحا بين جملة المشتغلين بالمسائل الفكرية • لقد حاولوا ان يبقوا على الحضور الالهى ذاته وأن يغرقوا صوفية الروح فى محبة اساسية قوية يضيع أمامها كل وجود سوى وجودها ووجود الله وسط أحداث المعاش الدنيوى العارضة • سعى المؤمنون الى الغرق فى روح المحبة التى تطغى على كل عشوية وعلى كل عماء فى تطورات الحياة الكالحة المؤسفة • ومن ثم استشعروا وجود الله فى ثنايا الأحداث العشوية داخل نطاق الوجود •

أما اليائسون المتصفون بالالحاد ايضا فقد ظلت ثقتهم فى الاحساس بالوجود الفردى كاملة ومستمرة ونشأ عن ذلك اعتمادهم اعتمادا قويا على يقينهم الأوحد فى ذواتهم الشخصية من أجل تثبيتها وتدعيمها كقاعدة اساسية لكل ملاحظاتهم والتفاتاتهم • لقد شاءوا ان يجعلوا من يقينهم بالذات البشرية التى هربوا اليها تحت سطوة الاحداث نقطة بدء لكل أعمالهم الفكرية •

ولكن لايلبثون أن يكتشفوا الشك أثناء استكشاف العالم الداخلى وخلال استعراضهم لمشاهد التاريخ على نحو أكثر حدة واشد اقترابا • بل لا يلبثون أن يكتشفوا هنالك غموض الأسباب والغايات وقلق الاحساس بالعرضية والفناء ولذلك تنشأ فى نفوسهم رغبة فى الانحراف عن ذلك الوجود الذاتى الذى آمنوا به بوصفه شرطا لوجود الذات المفكرة العاقلة • ولا يستعيدون ثقتهم واطمئنانهم الا بالعودة الى حظيرة الحياة الحيوانية والحسية والجنسية • فهم أصحاب هذه الحظيرة ••ولعلها الشئ الوحيد الذى يملكونه ملكية مطلقة لاتنزعزع ساعة استمتاعهم بها على الرغم من ملامحها الوقتية العابرة • ويجدون فيها معينا لأقل متعة موقوته من الرغبة والنشوة اللتين تحولان بينهم وبين اغراء الموت •

ولا يكاد الشعور التعس يفقد كل سند وكل نجاة من جانب التعالى الذى يبرر الوجود والفعل حتى يحتمى ذلك الشعور فى قلعة الشعور بالوجود الجزئى الخاص الماثل أمام العيان • ومضمون هذا الاحساس الشعورى هو الذى يخاطر بالاضمحلال خطوة خطوة خلال التحليلات القلقة التى يقوم بها بعض الكتاب فى حماس لهدم كل موضوعات اليقين الروحى • وفى تلك اللحظة الخاصة فى تاريخ الأدب حلت النزعة الوجودية محل النزعة الانسانية ظهرت الوجودية لتعيد اليه اليقين على نحو جديد •

فقد جاءت الوجودية لتنفذ الى اعماق كل هذه الأوضاع القلقة ولتستخرج منها الانسان استخراجا جديدا • لم تتخل الوجودية عن الانسان فى كل تلك الأوضاع بل لازمته ملازمة حنونة جعلت من السهل عليها بعد ذلك أن تستنقذه من مشاكل روحه وعقله وقلبه وعاطفته أى من مشاكل وجوده بأكمله • وكالطبيب الذى لايعيب المريض لداء فيه نفذت الوجودية بمبضعها لتستكشف الأزمات وعادت تحلل الجروح جرحا جرحا حتى كانت اصدق تمثيل للدعوة الانسانية فى أعلى مراتبها •

وسنرى من كتاب سارتر عن الوجودية نزعة انسانية ، أن الوجودية قد اضطلعت بالاعباء الانسانية ذاتها وتطلعت الى التفسير الاشتراكى الصحيح لوضع الانسان فيما بعد •

(له بقية)



نداء القمم

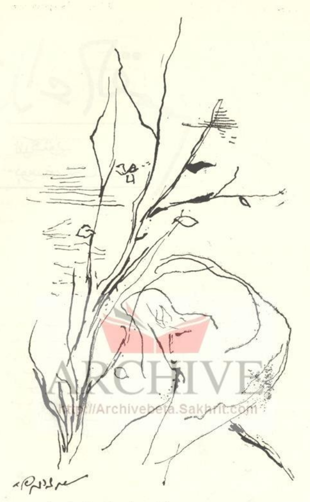
قصيدة للدكتور
يوسف خليف

قلت للحـــادى ، وللركب على الآكام ســـير
مصعدا نحـو الروابى الخضر يكسوهن سحر
ملء أذنيـه أغاريـــد وأنفـــام وشـعر
وبعينيــه عـلى البعــد ينـابيـع ونهر
عنـــدها نخـــل ورمان وتفـــاح وزهـــر
وكـروم فى مجـانيها عنـــاقيد وخمـر :
ليس لى غير الذرى الشماء ، ياحادى ، مقر
فامض بى للقمم العليـا ، فلى فيهن وكر
وأنا النسر ، مهاويه على القمـــة صـخر
فاسم حتى نبلغ النجم ، ففيـه المستقر
انما الأرض حضـيض من دياجيــه المفـر

●

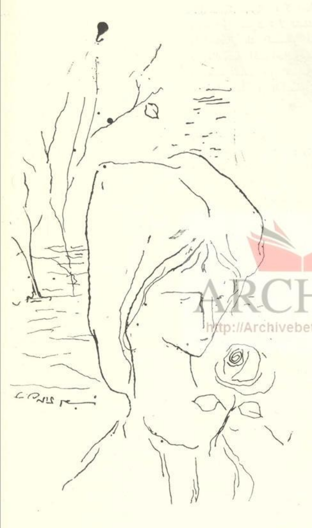
قد سئمنا الليل ، ياحادى ، وأبغضنا الظلاما
وكرهنا العمر نفنيــه عـلى السـفح نيـاما
نقطع الأعـوام فى أوهامنـــا عاما فعـاما
ونرى الآمال تنهـــار حوالينـــا حطـاما
لم تعـد لى وهدة السفح ، أيا حادى ، مقاما
لم نجـد الا ظلام الليـــل فيهـــا والقتاما
ورمادا كان فى الـــذروة جمـــرا وضراما
لست أرضـــاها حيـــاة تتغشـــانى رغاما
ان بى للقمـة الشمـاء شـــوقا وهيـــاما
فوقهـا أنفض أحـــزانى ويأسى والســآما
وأحيـــل العمـــر أفراحا وبشرا وابتســـاما

●



قد تولى فجـــر ايامي على السـفح غريبا
لم يكن فجـرا بنفسى ، انما كان غـــروبا
فيـه ودعت السنا الصافى ولاقيت المغيبـا
منزل فى السـفح قد مـر به العمـر كئيبـا
لم اجــد فيـه لأيامى صـديقا او حبيبـا
انمـا سرب ذئـاب انشـبت فى النيـــوبا
ملأت بالغـــدر والحقـد حـــوالى الدروبا
وســوارا من افاع طـوقت غصنى الرطيبا
أفرغت فيـه من السـم جفـافا ولهيبـا
خلفتنى كالسنا الخـابى اصفـرارا وشحوبا
وانـا ابن النـــور اشراقا وآمـالا وطيبـا

●



فترة مرت من العمر على السفح خبالا
موكبى ألقى هداه ، وانثنى يرعى الضلالا
والليالى من حواليه سراعا تتوالى
وجموع الناس تنساب على الدرب عجالى
حرت فى أمرى : أحقا ما أراه أم خيالا ؟
والذى ألقى على السفح : أنارا أم ظلالا ؟
والذى أرعاه فى الأفق : أفجرا أم زوالا ؟
غشت الصحراء أيامى غبارا ورمالا
حملتنى مشكلات الكون أعباء ثقالا
وعلى السفح يضيق الأفق فى العين مجالا
فاسم للقمة ، يا حادى ، التى تعلو الجبالا

●

عشت فى السفح أقاسيها دماء وجراحا
ملأ الشوك حوالى شعابا وبطاحا
أنبتته تربة حمراء فاهتز رماحا
سرت فيها أحصد الأيام دمعا ونواحا
ودما أضحى على الأشواك حلا مستباحا
أتعبتنى جنة الشوك فألقيت السلاحا
ونفضت الكف من كدحى وخليت الكفاحا
وتوسدت ذراعى على السهل ارتياحا
أرقب الدنيا تنسينى لياليها الصباحا
وأراها كالرحى دارت ، فما قد جاء راحا
غير أنى كلما أغفيت هزتنى طماحا

●

كلما أغفيت هزتنى الذرى هزا شديدا
وأفاضت ملء أذنى غناء ونشيدا :
أنت يا من ضيع الفجر على السفح رقودا
خفت المصباح فى كفيك واهتز خمودا
اسكب الزيت على الشعلة نارا ووقودا
وتخلص من دياجيك ، وحطمها قيودا
وامض خلف النور للقمة فى الدرب صعودا
وابتدىء فى غمرة الصبح بها فجرا جديدا
عالم القمة يدعوك جبالا ونجودا
فدع السفح لأهل السفح ، واتركه بعيدا
وتبوأ فى الذرى الشماء مجدا وخلودا

●

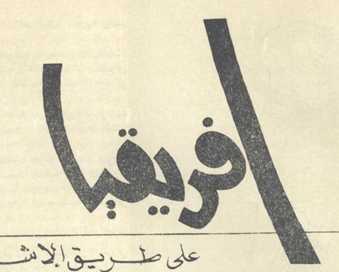
عالم القمة يدعوك ، فقم لب الدعاءا
لا تضيع عمرك النضر على السفح فناءا
اترك السفح ، وودع قبل مسراك المساءا
انها القمة تلقى فى روابيها الضياءا
سر على دربك حتى يبلغ الدرب السماءا
واطرق الأشواك ، لا تخش جراحا ودماءا
وامض فى سيرك ، لا تشك من السير عناءا
واذا طال بك السير فخففه غناءا
غن بالقمة افراحا وبشرا وصفاءا
وربيعا سوف تلقاه خلودا وبقاءا
بعدما لاقيت فى السفح خريفا وشتاءا

●

رنة دوت بأذنى اناشيدا عذابا
ملأت أصداؤها حولى بطاحا وشعابا
وأفاضت ملء جنبى حياة وشبابا
وازاحت عن سنا نفسى غيوما وضبابا
حملتنى فى جناحيها وجازت بى السحابا
ومضت بى حيث ينساب السنا الصافى انسيابا
وأرتنى فى الذرى الشماء افراحا عجابا
كل ما فيها يغنى لى انتظارا وارتقابا
انها دنياى قد مدت لآمالى الرحابا
هيأت لى فى روابيها غراما وشرابا
وأعدت لى جناحا يسبق الريح ركابا

●

سر بنا ، يأيها الحادى ، فقد آن المفر
واترك السفح فما فى السفح ، يا حادى ، مقر
وأقصد القمة ياحادى ، ففيها المستقر
ذلك الوكر على القمة من حوليه صخر
حومت من حوله السحب كما حوم طير
تحته الأنهار تنساب لها عنف وكبر
طوقته جنة لفاء : اثمار وزهر
وعليه من صفاء النور اشراق وبشر
انه وكرى سيلقانا به نور وعطر
وشباب كل ما فيه أغاريد وشعر
وحياة سوف نقضيها .. وبعد العمر عمر



بقلم محمد جعفر



عاش الاستعمار فى افريقيا حياته ومارس فيها كل خبراته وطبق عليها اعنف وسائله واخبث نظرياته . ومع اختلاف صوره واساليبه باختلاف درجة تعقده كان له هدف واحد أن تبقى افريقيا وكل ما فى افريقيا مستباحا للاوروبى المستعمر .

وكان من الطبيعى ان تكتسب الدول الاستعمارية المزيد من الخبرة العدوانية وفى نفس الوقت اكتسبت الدول الافريقية خبرة كفاحية تحررية واصالة فى الاتجاهات الديمقراطية مكنتها من ان تنتزع يوما بعد يوم استقلالها السياسى وان تضع اقدامها على مشارف الطريق الصحيح لتحقيق الحرية بمفهومها العلمى فى عصرنا الحديث .

وكانت سياسة التفرقة العنصرية تهدف اساسا لتبرير عمليات الاستغلال المادى والاحتلال النفسى .

استولى الرجل الابيض على كل الاراضى الجيدة واحتفظ بالافريقى رقيقا فيها او كالرقيق .. وانشا المصانع وحفر المناجم وسخر الافريقى للعمل فيها باجر تقول تقارير الامم المتحدة انه اقل اجر يتقاضاه آدمى فى العالم .

وحرمهم من الحقوق السياسية والنقابية ومن الخدمات التعليمية الصحية والاجتماعية وكانت النتيجة جيوشا من المتعطلين والمشردين والساخطين .

وابتدع نظرية الامتصاص الحضارى ليقضى على مقومات الشخصية الافريقية واقتلاع جذورها الحضارية على ان يزرع فى هذا الفراغ شخصية اوروبية فينتهى الافريقى ويبقى الدخيل .

وبكل ما يملك من اساليب القهر والقمع والتآمر عمل على تنفيذ مخططه هذا ..

هذه بعض ملامح الواقع الرهيب الذى عاشه الرجل الافريقى ماديا ومعنويا .

وفى نفس الوقت تدفقت الشركات الاستعمارية تمارس فى القارة العزلاء كل انواع الاستغلال لكل مصادر القوى المادية والبشرية وبلغت الارباح المتدفقة على العالم الاستعمارى ارقاما خيالية .

وتنوعت عمليات الاستغلال وفاقت كل حصر وكانت دائما تنتهى بان يزداد الاستعماريون غنى ويزداد الافريقيون فقرا والتوازن الدولى اختلالا .

الحركات الوطنية التحررية : وهى فى الواقع رد الفعل الوطنى لهذا الكبت الاستعمارى الرهيب .. فقد صنع الاستعمار لافريقيا واقعا سياسيا اجتماعيا ومن خلال هذا

الواقع نبتت وتشكلت الحركات الوطنية التحررية وتحدد طريقها الثورى .

والانتفاضات الوطنية فى افريقيا قديمة قدم الاستعمار .. وكانت تتعرض لضغط استعمارى هائل ولكنه لم يستطيع ان يقضى عليها أو على الرغبة المتاصلة فى هذه الشعوب فى التحرر .

وبعد الحرب العالمية الثانية تحولت الحركات الوطنية التحررية فى افريقيا الى مد ثورى .. استطاع ان يجبر الاستعمار على التقهقر .

ولاشك ان هناك اختلافات وفروقا بين هذه الحركات الثورية باختلاف نوع الاستعمار وسياسة البلد المستعمر ، وباختلاف ظروف المستعمرة نفسها وتركيبها الاجتماعى .. ولكن هذه الحركات الثورية تلتقى جميعا فى سمات عامة وخصائص جوهرية يمكن اجمالها فيما يلى .

١ ـ انضغاط الطبقات : كان لتبنى الاستعمار لمبدا التفرقة العنصرية واقامة حاجز لونى وتدفق المستوطنين البيض فى معظم المستعمرات الافريقية اثره فى عدم تشجيعه قيام طبقة راسمالية من الافريقيين تستطيع ان تتعاون مع الاستعمار وتنمى مصالحها من خلاله .. طبقة ذات مصالح اقتصادية وتقاليد راسمالية وكيان اجتماعى تحدده الفلسفةالراسمالية .. بحيث تحقق وجودها عضويا داخل المجتمع الافريقى نفسه وتشكله وتنمية من خلال تحقيقها لمصالحها.. وبالتالى لم يتكون المجتمع الافريقى التكوين الراسمالى الذى يسمح لهذه الطبقة ان تقوم بدورها فى قيادة هذا المجتمع .

وانما الطبقة الراسمالية كانت مقصورة على المستعمرين والمستوطنين منهم وهؤلاء كان الشعور العدائى نحوهم كدخلاء يمنع من ان تصبح فلسفتهم وانماطهم فى الحياة نماذج صالحة للتقليد او للتبنى .

ولايعنى هذا بالطبع عدم وجود الاذناب والعملاء ممن ربطوا وجودهم بوجود الاستعمار فهم منتشرون فى البلاد الافريقية ودورهم او محاولاتهم فى مقاومة المد الثورى واضحة .. الا انهم لا يشكلون طبقة قوية ذات مصالح وذات وجود اجتماعى .. ولذلك فان تاثيرهم على المد الثورى كان ضعيفا وفى معظم الحالات استطاعت الثورات الوطنية ان تقضى عليهم .. وتسير فى طريقها السليم وقد حدث هذا فى غاناوفى الصومال .

وقد ادرك الاستعمار انه اخطا فى عدم مساعدة هذه الطبقة على النمو فى المستعمرات فلجا الى التدخل السافر وتولى مقاومة المد الوطنى حتى بعد الاستقلال ، وهذا ماثل فى تجربة الكونغو.

كما حاول ان يضرب الحركة الوطنية باثارة النزعات القبلية وبث الفتن بين زعماء القبائل ولكن هذه السياسة وان كانت قد اعاقت المد الثورى فى بعض مراحله وفى بعض البلاد الافريقية دون غيرها مثل اوغندة ونيجيريا ، الا ان ضعف هذه الفئات من ناحية ، وقوة المد الثورى من ناحية اخرى مكنا من القضاء على كل الاختلافات والتناقضات الداخلية فى مواجهة الخطر الاستعمارى .



كذلك فان هذا الانضغاط الطبقى اوجد الفرصة لتلاقى فئات الشعب ـ على الخط الوطنى ـ ضد المستعمر ، وخلق وحدة وطنية ذاب داخلها كل مايمكن ان يوجد بين فئات الشعب وطبقاته من تناقضات .

وهكذا بقى الخط الوطنى التحررى خالصا ، لم تسرقه طبقة ولم تنحرف به فئة .. وهذا عكس ما نشاهده فى بعض البلاد الاخرى التى تكونت فيها طبقات راسمالية واقطاعية قوية فى ظل الاستعمار .. اذ استطاعت ان تنحرف بالمد الثورى .. وامامنا المغرب وتونس فى افريقيا شاهد على ذلك .

تحالف قوى الشعب : وهو نتيجة طبيعية للموقف السابق .

وقد عمل الكفاح الوطنى الطويل ضد الاستعمار على انضاج هذا التحالف واقامته على اسس ديمقراطية سليمة .

فى معظم البلاد الافريقية كانتالقيادة الوطنية الثورية دائما للمثقفين من محامين ومعلمين وادباء .. وكانت تبدا عادة فى شكل جماعات ادبية او دينية او سياسية اذا كانت الظروف الاستعمارية تسمح بان تاخذ هذا الشكل .. ومعظمهم ممن تعلموا فى اوروبا واستطاعوا ان يقفوا على التناقض القطيع بين الاسس التحررية التى قامت عليها الحضارة الاوروبية

والواقع اللا انسانى الذى يبسطه ويفرضه الاستعمار فى بلادهم .. فثاروا لوطنهم ولحقوقهم وعبروا عن هذا السخط والضيق .

هكذا بدات الحركات الوطنية فى غانا وغينيا وفى الكونغو وكينيا وتنجانيقا .. وغيرها من بلاد افريقيا .

وكانت هذه الدعوة الوطنية تجد صدى عند جموع الشباب الافريقى الذى يرى ان فرصته فى الحياة مضيق عليها والى ابعد الحدود وان هذا المستعمر ياكل رزقه ويبتلع حياته .

وقامت جماعات الشباب تضم المثقفين والشباب والعمال .. وتولت مسئوليات الكفاح الوطنى فنجد فى معظم البلاد الافريقية احزابا للشباب اى تحمل اسم الشباب .. فى الكاميرون مثلا توجد منظمة الشباب الديمقراطى وفى الصومال الحزب الذى نال الاغلبية فى الانتخابات وحقق وحدة البلاد هو حزب الشباب .

شارك العمال بدورهم فى الكفاح الوطنى - واكتسبوا خبرة وصلابة وقوة واصبحوا قوة ديمقراطية كبيرة فى تحالف قوى الشعب .

وكانت الحركات العمالية من انشط الحركات الثورية فى افريقيا . وفى اوغندة بدات الثورة عام ١٩٤٥ باضراب عمال كاميالا مطالبين بزيادة الاجور وسرعان ماجرف المد الثورى فئات الشعب الاخرى وطوائفه . وفى روديسيا قام عمال المناجم الافريقيون بعدد من الاضرابات والفوا اتحادا قويا سنة ١٩٤٩ ليقود الكفاح الوطنى .

وفى نياسالاند عمت حركة العصيان المدنى بقيادة العمال احتجاجا علي محاولات فرض اتحاد زائف على البلاد ، وتحول العصيان الى ثورة ضد السلطات البريطانية سنة ١٩٥٣

●

وبعد الحرب العالمية الثانية عاد الى البلاد الافريقية الجنود الذين جندهم الحلفاء من هذه البلاد ودفعوا بهم من مكان لاخر لملاقاة العدو، فابلوا احسن البلاء وحققوا للحلفاء الغربيين النصر. عادوا منتصرين وفى رؤوسهم كلام كثير سمعوه فى كل مكان ذهبوا اليه عن الحرية والعدالة والمساواة .. وعن العدو الذى كان يريد ان يستعمر بلادهم فانتصروا عليه .

عادوا ليجدوا المستعمر القديم وقد خلع رداء الحرية الذى لبسه طوال الحرب ليمارس استعماره من جديد .. وكان هذا اكثر مما يحتملون .. فانتشروا فى القرى والمصانع والمزارع والغابات ونشروا معهم بذور الثورة والضيق على اوسع نطاق ممكن .. وانضم كثير منهم الى الاحزاب السياسية الوطنية . بل ان ضيقهم بلغ بهم حد القيام بالثورة .. حدث هذا فى الكونغو البلجيكى فى لولوابورج وفى اعقاب الحرب العالمية الثانية .. وتصدى لهم البلجيك ..

هذا التجمع الشعبى .. هذه الوحدة الوطنية .. ومع عدم وجود طبقة قوية تتناقض مصالحها مع مصالح الشعب . جعل الاهداف الشعبية الاصيلة هى التى تتجسد فى المطالب الوطنية .. والمطالب الوطنية لم تكن اكثر من الرغبة العميقة القوية - بقدر عمق الاستعمار - فى تحقيق الحرية والمساواة والعدالة بين البشر - ورفع مستوى المعيشة لتحقيق قدر من الحياة الكريمة للمواطن .. ويتوقف كل هذا على الخلاص من المستعمر .

وحدة الثورة الافريقية : لم تتردد الدول الاستعمارية فى ان تقف صفا واحدا للدفاع عن مصالحها فى افريقيا .. وتعاونت فى ضرب الحركات الوطنية .. واذا اضطرت الى الموافقة على تنازلات معينة فى مكانما لاشتداد المد الثورى ولجات الى التنكيل بالقوى الوطنية فى البلاد الاخرى . ومن هذا الدرس تعلمت الدول الافريقية المكافحة ان الحركات الوطنية الثورية يجب ان تتوحد لان العدو واحد .

وقد تكون هناك اختلافات فى درجة الثورية باختلاف الظروف المحلية وتوحيدها يساعد على بلوغها النضج المنشود .

وفى عام ٥٧ حصلت غانا على استقلالها فكان هذا عاملا مشجعا لحركات الكفاح الوطنى . وفى العام التالى دعت غانا الى مؤتمر للدول الافريقية يعقد فى أكرا وفى هذا المؤتمر وضعت اسس تنظيم التعاون بين الحركات التحررية الوطنية فى القارة وتحديد الاهداف الثورية الاساسية .

وتضمنت قرارات المؤتمر :

ا - الدعوة الى مساندة الحركات الوطنية فى مختلف أجزاء القارة .

ب - الاستعمار هو العدو المشترك ولابد من الوقوف ضده صفا واحدا .

ج - الاستقلال الاقتصادى لابد منه لضمان الاستقلال السياسى .

د - بعث الشخصية الافريقية بمقوماتها الحضارية .

هـ - تنظيم الجماهير المطالبة بالحرية فى احزاب سياسية ذات خط وطنى واضح .

هذه بعض ما اتخذه المؤتمر من قرارات وترجع اهميتها الى انها اصبحت دستورا موحدا لحركات التحرر الافريقى .

وتوالت المؤتمرات وكلها تحرص على تاييد الكفاح التحررى والمثال التالى يوضح مدى حرص هذه المؤتمرات على مساندة الثورات .

كان الكاميرون يكافح الاستعمار الفرنسى ويواجه تحديا وحشيا .. فاتخذ مؤتمر الدول الافريقية فى اكرا قرارا بتاييد حق الكاميرون فى الاستقلال .

وندد مؤتمر شباب آسيا وافريقيا المنعقد فى القاهرة بالاستعمار الفرنسى وأساليبه الوحشية فى الكاميرون واعلن مساندة الدول والشعوب الافريقية لحركة التحرر الوطنى فى الكاميرون .

ووقف مؤتمر التضامن الاسيوى الافريقى الى جانب شعب الكاميرون وأعلن استنكاره للاجراءات العنيفة التى تتخذها السلطات الفرنسية فى هذا البلد . وهكذا تساندت الثورات وتدافعت موجات المد الثورى على طول القارة وعرضها .

ووحدة الثورة فى افريقيا تعنى اكثر من مجرد وحدة كفاح فهناك رغبة دفينـة فى الوحدة ذاتها منذ ان مزق الاستعمار البلاد الافريقية وخلق كيانات جديدة تتفق مع مصالحه.. وبقيت الوحدة العنصرية والقبلية تغالب الحدود المصطنعة .. وادرك قادة الحركات الوطنية ان تقدم افريقيا رهن بتحقيق التكامل الاقتصادى بين اجزائها ، فالوحدة الافريقية ليست مجرد وحدة كفاح وانما وحدة هدف ومصير ولها دورها الاساسى فى تشكيل ودفع المد الثورى فى القارة .

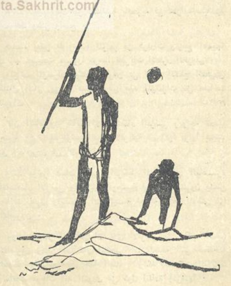
الاستقلال الاقتصادى :

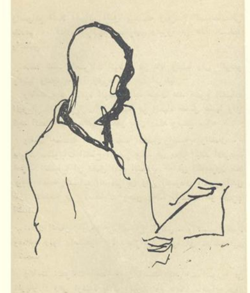
ادركت الثـورات الوطنيـة الافريقية وكرد فعل للسياسة الاستغلالية العنيفة التى مارسـها الاستعمار فى افريقيا ان الاستقلال السياسى ليس اكثر من وسيلة لتحقيق امل الافريقى فى ان تعـود اليه خيرات بلاده وان يطورها وينميها لخير المجموع .. وتضمنت برامج معظم الاحزاب السياسية الافريقية فقرات تنص على اهمية تصنيع البلاد .

المناخ الدولى :

تؤثر الاوضـاع الدولية السائدة تاثيرا كبيرا على اتجاه الثورات الوطنيـة . والمناخ الدولى هو البيئة التى تنمـو فيـها هذه الثـورات وعلى تركيب هذه البيئة يتوقف المدى الذى تستطيع ان تصل اليه فى تطورها .

وعندما لم يكـن فى العالم سوى قوة واحدة هى قوة الامبريالية لم تكن الحركات التحررية الوطنيـة تستطيع ان تعبر عن نفسـها او تخلق المد الثورى الذى تنمو من خلاله .





وبعد الحرب العالمية الثانية لم تعد القوى الاستعمارية هى القوة الدولية الوحيدة ووقفت امامها وفى معاداتها قوة دولية كبرى تنادى اساسا بتصفية النظام الاستعمارى .. وكان من الطبيعى ان تحاول هذه القوة الجـديدة ان تمكن لوجودها بمحـاصرة الاسـتعمار وحرمانه من كل الاحتياطى الذى يختزنه على شـكل مستعمرات وحكـومات تدور فى فلكه .

ولذلك اتجه المعسكر الشرقى الى مساندة الحركات الوطنية التحررية النامية فى المستعمرات خاصة وبدات هذه الثورات الوطنية تربط بين الاستقلال السياسى والاستقلال الاقتصادى .

وفى نفس الوقت افادت الـدول النامية من الصراع القائم بين الكتلتين ، والذى ادى الى اضعاف القوى الاستعمارية .فى العمل على توحيد الحركات الوطنية التحـررية فى آسـيا وافريقيا .. واخذت هذه الجهود شكلا ايجابيا حاسما فى مؤتمر باندونج .

وكان لمبادىء عدم الانحياز اثرها فى ازدياد المد الثورى فى القـارتين الكبيرتين اللتين تمثلان احتياطى الاستعمار .. وبازدياد المد الثورى وازدياد وعى الشعوب .. وتوالى المؤتمرات الشعبية والرسـمية على مختلف المستويات لتبـادل خبرات الكفاح .. من هذا التيار تكون راى عام دولى.. تحول الى عنصر فعال فى الموقف الدولى ..

وكان للراى العام الدولى اثره الكبير فى وقف العـدوان الاستعمارى على مصر عام ١٩٥٦ ، وله ايضا دلالته الكبرى فى انتهاء عصر العدوان المسلح .

كما كان له اثره على دول عدم الانحياز فزاد نشاطها وفاعليتها وقوى املهـا فى ان تصبح اغلبية فى هيئـة الامم المتحدة



تمكنها من توجيه المنظمة الدولية لخدمة قضايا الشعوب والبعد بها عن مناورات الاستعمار .

وفى نفس الوقت ازداد التعاون بين دول الكتلة الشرقيـــة والحركات الوطنية النامية فى مواجهه الاستعمار وبعد ان كان الصراع الاساسى فى هذا العصر بين الكتلتين الكبيرتين اصبح الصراع اساسا بين شعــوب تطلب الحـــرية والخلاص من الاستغلال ودول استعمارية تسعى الى تاكيد سيطرتها على هذه الشعوب .

وكلما ازدادت فرصــة الدول النامية فى تحقيق الحرية والسلام ازداد الاستعمار ضراوة واحتدمت المعركة .

ولم يكن من الســـهل أن تتراجع الـدول الاستعمارية عن أطماعها فى افريقيا فحاولت أن تعيد تنظيم صفوفها وان توحد جهودها .. وفى نفس الوقت كان الاستعمار الجديد بزعامة الولايات المتحدة يسلك كل السبل الممكنة للتغلغل فى القارة الافريقية . وهو يختلف عن الاستعمار القديم فى انه يعتمد أساسا على تصدير رءوس الاموال واستثمارها فى المستعمرات وشعاره : دع الوطنيين يحكمون ولنتفرغ نحن للاســـتغلال الاقتصادى .

ولذلك تظاهرت الولايات المتحدة بمساندة الحركات الوطنية فى كثير من البلاد الافريقية .

وتقدم الاستعمار فى صــورته الجـديدة من خلال مراكز ثلاثة .

١ – السوق الاوروبية المشتركة : وقد كان احد اهدافها الرئيسية تنظيم جبهة اوروبية فى مواجهة القوى النامية وذلك لتسهيل عمليات استغلال المستعمرات والحصول على المــواد الخام بارخص الاسعار عن طريق توحيد سعر الشراء ..وكذلك تنظيم عمليات التصدير والنقل .. وبالتالى الاحتفاظ لاوروبا بكل المميزات الاقتصادية التى تضـمن بقاء مستوى الحيــاة فيها مرتفعا كما هو وبقاء المستعمرات فى نفس الوضع الذى كانت فيه سابقا ..

٢ – اسرائيل : وهى عبارة عن مركز لتصدير رءوس الاموال الامريكية الى البلاد النامية على اعتبار انها دولة حديثة غير استعمارية ومن نفس المنطقة . لهذا فهى تعرض خدماتها المالية والفنية بدون شروط تخيف البلاد النامية منها . وعن هذا الطريق تحاول اسرائيـــل التسلل الى البلاد الافريقية حاملة رءوس الاموال الامريكية – وبذلك تسيطر علـى مقدرات هــذه البلاد وتوجه تطورها فى الطريق الذى يجعلها دائما فى قبضة الاستعمار .

٣ – المعونات الامريكية : سواء عن طريق الولايات المتحدة مباشرة أو عن طريق البنـك الدولى او منظمة الانشاء والتعمير وهى مازالت تحت سيطرة الدول الاستعمارية .

وقد اثبتت الاحصائيات الرسمية ان ماخص افريقيا من هذه المعونات لايتجاوز ٧٪ من مجموعها وان هذه المبالغ التى خصت افريقيا لم تنفق على عمليات التنمية الاقتصادية وانما وجهت توجيــها يخدم أســاسا العملية الاستعمارية ذلك ان معظمها انفق على اعداد شبكة مواصلات ووسائل نقل وغيـــرها من العمليات والمشروعات التى تمهـــد السبيل لراس المال الخاص . ليقوم بعمليات الاســتثمار المنشودة دون ان يتــكبد تكاليف هذه العمليات التمهيدية .

وبذلك وضـعت سياسة البنك الدولى للانشاء والتعمير على اساس خدمة مصــــالح رءوس الاموال الخاصــة التى تقوم

بتصديرها الدول الاستعمارية الكبرى .

وفى نفس الوقت لجأت الدول الاستعمارية الى كل وسائل الضغط والمناورات والمؤامرات لتقضى على استقلال الدول النامية وتخضعها لسيطرتها الاقتصادية .. وفى حالات كثيرة اخذت هذه المؤامرات شكل التدخل المسلح كما هو حادث فى الكونغو .

هذه المؤامرات باشكالها المختلفة السياسية والاقتصادية والعسكرية تخلق موقفا صعبا أمام الدول النامية .

هذا المناخ الدولى يجعل الحركات الوطنية التحررية اكثر ارتباطا بقواعدها الشعبية وبالتالى اكثر نزوعا نحو الديمقراطية . ويؤكد تضامنها على النطاق الدولى واستنادها الى الراى العام الدولى .. ويزيدها وعيا باهمية تحقيق الاستقلال الاقتصادى كضمان للحرية السياسية .

وانتقال الثورات الوطنية من مرحلة الاستقلال السياسى الى مرحلة الاستقلال الاقتصادى له اثره الكبير على درجة تفاعلها مع الدول المتحررة والدول الاشتراكية وفى نفس الوقت يباعد بينها وبين المعسكر الاستعمارى .

الأوضاع الداخلية فى الدول الافريقية :

اصبحت التنمية الاقتصادية من اهم اسس التحرر السياسى وتاكيد الثورة الوطنية .. ونظرا لعدم وجود طبقة راسمالية محلية قوية ذات تاريخ وخبرة وامكانيات تجعلها قادرة على ان تتولى عمليات التطوير الاقتصادى .

ونظرا لان راس المال الاجنبى اصبح بسبب الاضطرابات السياسية المحلية يخشى المغامرة واذا قبل فبشروط قاسية تضمن له عمليات استثمار سريعة وعائدا ضخما مما يحول دون عمليات التنمية الحقيقية المنشودة .

ولان هذه الثورات الوطنية ثورات شعبية تستند الى تحالف شعبى ضخم وذات اهداف ديمقراطية واضحة فان الاتجاه بالتنمية الاقتصادية اتجاها راسماليا لم يعد ممكنا .

وفى نفس الوقت تضغط الجماهير بالحاح مطالبة بالتطوير الاقتصادى وتصنيع البلاد ورفع مستوى المعيشة واللحاق بركب الحضارة العالمى . فالثورة الوطنية اصبحت تضيق بالاوضاع الاقتصادية المتاخرة .

ومن هذا الشعور المتزايد بالضيق والرغبة الملحة فى التنمية الاقتصادية السريعة .. وضحت الحاجة الى ضرورة زيادة معدلات الانتاج بشكل يحقق لهذه البلاد الارتفاع المنشود فى مستوى المعيشة وباسرع مايمكن .

ومعدلات الانتاج فى المجتمعات الاشتراكية تفوق مثيلتها فى البلاد الراسمالية .. ولذلك استطاع الاتحاد السوفيتى ان يلحق بالدول الاوروبية الكبرى ذات التاريخ الصناعى الطويل واستطاعت الصين ان تحقق فى سنوات قلائل مايجعلها على وشك اللحاق بهذه الدول الكبرى .

ومعنى هذا انه لا بد من تغيير علاقات الانتاج ـ من الشكل الراسمالى الى الشكل الاشتراكى .. وبالنسبة للبلاد الافريقية ان تبدا عمليات التنمية على اساس من التخطيط الاشتراكى .

اصبح هذا التغيير اذن حتمية تاريخية تواجهها الدول



النامية والحركات الوطنية التحررية فى البلاد حديثة الاستقلال وتؤكدها الاوضاع الدولية ومع ذلك فهناك عوامل اخرى تساعد على انضاج هذا الاتجاه .

١ ـ الحاجة الماسة الى القروض غير المشروطة والمعونات التى بدونها لا يمكن لعمليات التنمية الاقتصادية ان تتم دون ان تتعرض البلاد لانواع من التضخم قد يعرض اقتصادها كله للانهيار .. وتقدم الدول الاشتراكية والدول النامية فى افريقيا هذه القروض غير المشروطة .

٢ ـ الحاجة الى الخبراء والفنيين فى مختلف الفنون والصناعات .. واذا كان الاستعمار قد حرص على الا يتوفر لهذه البلاد من ابنائها من يستطيعون القيام بهذه المهمة فالدول الاشتراكية على استعداد دائما لتقديم كل المعونات اللازمة فى هذا المجال .

٣ ـ التعاون الاقتصادى بين الدول الافريقية والاتجاه لانشاء بنك افريقى يتولى عمليات التمويل والتوجيه الاقتصادى .

٤ ـ تحقيق التكامل الاقتصادى بين الدول الافريقية المتقاربة يوفر الجهد والمال والخبرة ويحقق التنمية السريعة وخاصة فى مجالات التعدين وانشاء الصناعات التحويلية .

وهــذه الاتجاهات تتبناها الدول الافريقية النامية امثال الجمهورية العربية المتحدة وغانا وغينيـا ومالى والجزائر .. وهى دول اخذت بالنظام الاشـــتراكى واستطاعت ان تحقـق حريتها وان تسير فى عمليات التنميـــة الاقتصادية بمعدلات جعلتها نموذجا يحتذى .

وعن طريق المؤتمرات الشعبية والرسمية للعمـــال والطلبة والشباب وشعوب القارة . وعن طريق منظمة الوحدة الافريقية .. وعن طريق المعاهدات الاقتصادية والثقافية.. الخ تعمل هذه الدول على توجيه الحـركات الوطنية التحررية فى افريقيا الى الطريق السليم للتنمية ولتحقيق الحرية الاجتماعية والتقدم .. وتساعد الجماهير الافريقية على تفهم واقعها والاستجابة العلمية له وتحقيق اهدافها فى الديمقراطية والاشتراكية .

وفى نفس الوقت تقاوم هذه الـــدول مؤامرات الـــدول الاستعمارية على استقلال البلاد الافريقية وتســـاند الحركات الوطنية وتكشف اخطار التسلل الصهيونى . وهى التى تدمـغ الاستعمار البرتغالى فى انجـولا وتدين التفرقة العنصرية فى جنوب افريقيا وتقاوم المؤامرات الامريكية فى الكونغو .. الخ فهى فى الواقع التى تقود المد الثورى فى القارة وتشكله .

الاشتراكية الجديدة : وقد يبدو هذا العنوان غريبا فليست هناك اشتراكية قديمة لتكون هناك اشتراكية جديدة ..وليست الاشتراكية سوى ناتج تطبيق المنهـج العلمى على الـــواقع الانسانى بشقيه المادى والمعنوى لتحقيق اعلى درجة من التكامل من خلال حركة التاريخ بغرض الوصـــول الى مستوى حيـــاة افضــــل .

واذا كانت سيادة الامبريالية فى القرن التاسع عشر واوائل العشرين اقتضت ان يتـــم التحـول الاشتراكى عن طـــريق الثـورة .

واذا كان الصراع الطبقى الحـاد الناجم عن تناقض المصالح الطبقية اقتضى سيطرة الطبقة العاملة .

فان واقع القرن العشرين والنصـف الثانى منه يختلف فلم تعد الامبريالية تفرض سيطرتها على العالم .

ولم تعد البلاد النامية تعانى من التناقضات الطبقية الحادة وماتسببه من صراع طبقى بالشـــكل الذى يهدد وحدتهـــا الوطنيـة .

وانصهرت فئـــات الشعب المختلفـة فى اتون معركة التحرر الوطنى واصبحت القيادات الوطنية نابعة من هذا المد الشعبى .
هذا الواقع جعل التحول الاشتراكى ممـكنا دون ثورة دامية ودون الحاجة الى ديكتاتورية الطبقة العاملة .

بل ان التحـــول الاشتراكى اصبحت له اشكال مختلفـــة للتطبيق باختلاف ظروف البلد الموضوعية الخاصة .

وبذلك فقـــط تبقى الاشتراكية ابنة شرعية للمنهج العلمى والتفكير الموضوعى النابع من الواقع وحركة التاريخ .

هذه ملامح الاشتراكية فى النصف الثانى من هذا القرن .. وهى التيـار الذى يسود البلاد المتحررة الان ووجدت فيه الحل لمشكلات التنمية وتحقيق الحـــرية والعدالة والمساواة وتكافؤ الفرص .. اى تحقيق حياة افضل للانسان الذى ظل طويـــلا يعانى من الاستعمار بكل مساوئه ومظالمه .

ومع اختلاف درجة الثـورية فى كل من البلاد الافريقية فان المد الثـورى ينتشر فى القارة كلها فى موجات متتابعة قوية .. ومن خلاله تواجه هذه البـــلاد مشكلاتها لتحقيق اهداف الجماهير وبمواجهة الواقع ومقتضياته .. تجد يوما بعد يوم ان الحل الاشتراكى هو الحل الذى يفرضه الواقع والتاريخ .



فسيولوجيا بافلوف

ومشكلة المنهج في علم النفس

بقلم

إسماعيل المهدوي

الانسان والحيوان :



عام ١٩٣٢ وقف «بافلوف» يقول أمام المؤتمر الفسيولوجى العالمى فى روما :

« من المؤكد أن دراسة أحد الحيوانات الراقية ـ وهو الكلب مثلا ـ ستصل الى درجة يستطيع معها الفسيولوجى أن يتنبأ بدقة بسلوك هذا الحيوان فى كل الظروف الممكنة . وفى ذلك الوقت ، ما الذى يمكن أن يبقى لتأييد فكرة الوجود المتميز والمستقل للحالة الذاتية للكلب ، وهى الحالة التى توجد عنده تماما كما توجد عندنا ؟ » (١)

توضح هذه الكلمات أن بافلوف حتى فى آخريات حياته كان لايزال يتمسك بثلاث أفكار غير سليمة : الفكرة الأولى أن الحالة الذاتية أو النفس شىء مشترك بين الانسان والحيوان الراقى . والفكرة الثانية أن هذه الحالة الذاتية لا يمكن أن يكون لها وجود متميز طالما أنها غير مستقلة عن الجهاز العصبى . والفكرة الثالثة أن سلوك الحيوانات الراقية بما فيها الانسان يمكن رسم قواعده الصارمة التى تتيح التنبؤ الدقيق بكل تنوعاته فى كل الظروف ، وكأنه سلوك جهاز ميكانيكى . ويمكن أن يقال أن هذه الأفكار الثلاث هى بالتحديد أسس الانحراف الميكانيكى فى موقف بافلوف من علم النفس ومنهجه .

والشىء الذى يثير الملاحظة هو أن بافلوف لم يبدأ لأول مرة دراسة سلوك الانسان الا فى الثلاثينات أى بعد حوالى أربعين سنة من البحث العلمى وفقط خلال سنوات معدودة قبل وفاته عام ١٩٣٦ . ومعنى ذلك أن بافلوف وضع معظم نظرياته وأبحاثه قبل أن يفكر فى دراسة السلوك الانسانى . وهو يؤكد هذه الحقيقة بقوله عام ١٩٣٥ ـ قبل وفاته بعام واحد :

« فى الوقت الحاضر نقوم بما يبدو فى نظرى محاولات مشروعة لتطبيق نفس هذا المنهج ـ منهج التناول الموضوعى للظواهر الراقية للنشاط العصبى للحيوان ـ على النشاط العصبى الراقى للانسان أيضا ، وهو الذى يعرف عادة باسم النشاط النفسى (١)

ولم تنشأ فى معامل بافلوف عيادات بشرية الا فى خريف عام ١٩٣١ حيث أقيمت بناء على رغبته عيادتان : الأولى للامراض العقلية والثانية للامراض العصبية . (سمولنسكى ص ٢٠٦) وكان يزور هاتين العيادتين مرة واحدة فى الأسبوع . ولم يتحدث بافلوف عن النظام الاشارى الثانى الذى يميز الانسان عن الحيوان الا عام ١٩٣٢ ، خلال احدى دراساته للهستريا . (انظر المؤلفات ص ٥١٦) (٢) ويقول سمولنسكى ان نظرية النظم الاشارية لم تكتمل الا عام ١٩٣٥ فقط

ولعل موقفه من دراسة النفس البشرية يتضح أكثر فى هذه الكلمات التى كتبها الى عالم النفس المشهور بيير جانيه فى خطاب مفتوح عام ١٩٣٣ :

« أنا عالم فسيولوجيا . ومنذ وقت طويل تفرغت أنا وزملائى لدراسة العمل الفسيولوجى والمرضى للجزء الراقى من الجهاز العصبى المركزى للحيوانات الراقية ـ الكلاب ـ وهو ما يقابل

---

(١) Pavlov et Pavlovisme, éditions sociales, 1957. p. 87-88.

(١) Ivanov-Smolensky : Essays on the Patho - Physiology of the Higher. Nervous Activity, Moscow 1954. p.202.

(٢) المؤلفات التى يشار اليها هنا هى المؤلفات المختارة لبافلوف ، الترجمة الانجليزية ، موسكو ١٩٥٥

نشاطنا العصبى الراقى الذى يطلق عليه عادة اسم النشاط النفسى . أما أنت فعالم أمراض عصبية وعقلية وعالم نفس » (المؤلفات ص ٥٤٢) .

وقد تعرض لموقف بافلوف من الفرق بين الانسان والحيوان كاتب ماركسى أمريكى يعتبر من أشد المتعصبين له ، واسمه هارى ولز ، قال :

« لم يكن بافلوف يدرك قط سبب ظهور هذا النظام الاشارى أو نظام الكلام . كل ما فى الأمر أنه لاحظ فى احدى المرات أن الشىء الوحيد الذى ينقص القردة العليا لتصبح بشرا هو الكلام . أما المادية التاريخية فتخطو أبعد من ذلك خطوة ذات دلالة .. فالقردة العليا تفتقد الكلام وميكانيزم الكلام لأنها لم تتطور قط الى نوع صانع للأداة ، أى أنها لم تصل الى ظاهرة العمل . ان بافلوف قد أقام علما ماديا وجدليا عميقا للنشاط الراقى ، لكنه لم يكن ماديا جدليا واعيا ، بل ولم يصل الى أن يكون ماديا تاريخيا » (١)

وهذه الكلمات تبين أن أشد المتحمسين لبافلوف لا يستطيعون أن يدافعوا عن موقفه من موضوع التمايز الأساسى بين الانسان والحيوان .

ويلاحظ أن بافلوف فى الفترة المحدودة التى اكتشف فيها النظام الاشارى الثانى كان يصفه بأنه « اضافة » الى وظائف النشاط العصبى الراقى للحيوان ولم يبرزه كانتقال كيفى اساسى فى هذه الوظائف ، مع أن « الكلمة » ليست مجرد اشارة للاشارة كما قال عنها ، بل هى عالم آخر يكتسب سمات وقوانين جديدة تجعله متميزا تماما عن العالم الذى انبثقت منه الكلمة فى الأصل . وسوف نرى أن الاتجاهات السوفييتية المعاصرة فى مدرسة بافلوف قد اقتربت الى حد كبير من هذا الموقف . ومن هنا برزت هذه الدراسات الحديثة المتعددة التى قام بها العلماء السوفييت فى السنوات الأخيرة فى ظاهرة « الكلمة » . ومن أمثلة ذلك كتاب بلاتونوف الضخم والعميق بعنوان : الكلمة .

فى عام ١٩٣٥ كتب بافلوف عن نظام اللغة ـ النظام الاشارى الثانى :

« عندما وصل تطور العالم الحيوانى الى مرحلة الانسان ، حدثت فى ميكانيزمات النشاط العصبى اضافة بالغة الأهمية . فعند الحيوان لاتكون تقريبا اشارات الواقع الا بالتنبيهات وبالآثار التى تتركها فى النصفين الكرويين ، وهى آثار تأتى بشكل مباشر الى الخلايا الخاصة بأدوات الاستقبال البصرى أو السمعى أو ما الى ذلك فى الكائن العضوى . وهذا مايتوفر عندنا نحن أيضا على صورة انطباعات واحساسات وأفكار عن العالم المحيط بنا سواء الطبيعى والاجتماعى ـ باستثناء الكلمات المسموعة أو المرئية . هذا هو النظام الاشارى الأول للواقع ، وهو مشترك بين الانسان والحيوان . ولكن الكلام يكون نظاما اشاريا ثانيا يخصنا نحن على وجه التحديد ، ويتكون من اشارات للاشارات الأولى . وهكذا نجد من ناحية أن التنبيهات الكلامية المتعددة قد أبعدتنا عن الواقع ، وهذا مايجب أن نتذكره على الدوام حتى لا نخطىء فى موقفنا من الواقع . ومن ناحية أخرى ، فالكلام هو على وجه الدقة الذى جعلنا بشرا ، وهذا موضوع لايحتاج منى هنا الى تفصيل . ومع ذلك فلا يمكن أن يكون ثمة شك فى أن القوانين الرئيسية التى تحكم نشاط النظام الاشارى الأول يجب أن تحكم أيضا نشاط النظام الثانى ، لأن هذا النشاط هو أيضا نشاط نفس النسيج العصبى » (عن سمولنسكى ، ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩)

لكن الحقيقة أعمق من ذلك . فاذا كان سلوك الحيوان وسلوك الانسان ينبثقان فى النهاية من نشاط نفس النسيج العصبى ، فهذا لا يعنى قط أن الأول والثانى يندرجان فى نوع واحدا من الظواهر أوتحكمهما قوانينرئيسية واحدة، والا لجاز لنا أن ننفى أى تميز فى النوع أو المستوى بين قطعة الحجر واللوحة الفنية وخلايا النسيج العصبى ، على زعم أنها جميعا تنبثق من وجود نفس التركيبات الذرية المختلفة وأنها فى النهاية يمكن تحليلها الى الكترونات وجسيمات اشعاعية . فالخروج من اطار الواقع المباشر يضعنا أمام ظواهر جديدة تحددها قوانين جديدة . فمثلا السلوك الحيوانى يمكن تحليله بواسطة علاقة (منبه ـ انعكاس) . ولما كان المنبه هنا مباشرا دائما ، فمن الممكن تتبعه ـ أو محاولة تتبعه ـ مهما بلغت درجة تركيبه وتعقيده . أما عند الانسان فمن المستحيل موضوعيا تتبع هذه العلاقة . لماذا ؟ لأن المنبه لا يتحول فقط فى هذا المستوى الي منبه غير مباشر ، بل انه قد يتسلسل فى ذلك الى درجات غير محدودة ، بمعنى أن هذه الظاهرة لا تقف عند اشارات الاشارات المباشرة ، بل تتطور العملية الاشارية وتتداخل وتتراكب الى غير حد . وهكذا نجد أننا حتى من الزاوية المنهجية المحضة نقف هنا أمام نوع من الظواهر ونوع من تسلسل العلية يؤدى بالضرورة الى نوع جديد من القوانين ونوع جديد من مناهج البحث . فمثلا اذا حقنت اناث بعض الحيوانات بهرمون البرولاكتين لا يلبث أن يظهر على سلوكها بوضوح ما يمكن تسميته « حنان الأمومة » . وهذه علاقة كيميائية بيولوجية مباشرة . اما حنان الامومة عند المرأة فيمكن أن يظهر أو يشتد ظهوره نتيجة أسباب آخرى ، منها مثلا التأثر بقراءة قصة معينة أو رؤية فيلم سينمائي أو سماع اغنية أو الاقتناع بتحليل معين ، الى آخره . وهذه كلها « منبهات » تستمد فاعليتها من قوانين أخرى غير القوانين البيولوجية والعصبية ، وهى مثلا قوانين الصياغة الفنية وجمال اللغة ومنطق الأفكار وانسجام اللحن وجمال الاخراج وما الى ذلك . صحيح أن هذه المؤثرات ترتكز فى النهاية على قوانين النشاط العصبى لكنها فى علاقتها بالظواهر النفسية الناتجة عنها تخضع لقوانين وميكانيزمات من نوع آخر .

السلوك الواعى :

السلوك المكتسب للحيوان تحدده ارتباطات تكونت نتيجة التقارن (الاتفاق فى الوقت) أو السبق المباشر بين منبهين أحدهما قديم والآخر جديد . وعلاقة التقارن أو السبق المباشر هى فى رأى بافلوف قانون الترابط الشرطى عند الحيوان . فهى اذن أهم القوانين التى تحدد اتجاه سلوك الحيوان . أما فى السلوك الواعى للانسان فتبرز قوانين أخرى . فترابط الأفكار عند الانسان لا ينتج دائما عن التقارن أو السبق المباشر ـ رغم انه يتدرج فى الأساس النهائي الى هذا القانون . انما قد ينتج هذا الترابط عن الاقتناع أو التأثر النفسى . وليس المقصود

---

(١) H. Wells : I. Pavlov, New York, 1956. p. 74.

بترابط الافكار هنا التداعى الميكانيكى للافكار ، الذى ينتج عن عملية عصبية مباشرة لا تكاد تختلف نوعيا عن العمليات المماثلة عند الحيوان . لكن المقصود الترابط الفكرى الارادى . فأنت تستطيع مثلا أن تقدم لانسان ما دراسة قانونية – او أخلاقية أو دينية – حول تصرف يزمع الاقدام عليه ، فتكون النتيجة أن يمتنع عن الاقدام على هذا التصرف ، بل ويرتبط عنده بعد ذلك بالنتائج التى قدمتها له . هذا اذن نوع من الترابط الواعى أو الفكرى لا يحكمه التقارن ، ولكن سببه المباشر هو الاتساق المنطقى أو جمال التعبير أو قوة الاقناع ، أو ما الى ذلك من الظواهر التى تدخل فى تحديدها قواعد المنطق أو البلاغة أو تركيب الجمل . وهذا عكس ما يحدث عند محاولة « اقناع » الحيوان بتصرف ما ، اذ يتم ذلك دائما وبشكل مباشر بناء على قانون الاقتران أو السبق السريع . وهذا المثل يوضح كيف يسقط فى مجال الفكر البشرى أحد القوانين الرئيسية للانعكاس الشرطى .

واذا كانت الارتباطات الشرطية وغير الشرطية تحكم بشكل مباشر سلوك الحيوان ، فسلوك الانسان الواعى تحكمه ارادة السيطرة علي هذه الارتباطات . وهذا هو الدور الذى تلعبه الارادة بوصفها ظاهرة متميزة نوعيا ، رغم استنادها فى الأساس الأخير الى عمليتى الاثارة والكف . وقريبا من هذا المعنى قال ستشينوف أستاذ بافلوف وأول المطالبين باقامة علم النفس علي أساس فسيولوجى :

« والحركات التى تكون ارادية بشكل بارز تتناقض غالبا مع غريزة البقاء (وهى فى رأيه أساس كل الحركات الفريزية أ.م.) . ولا تكون مفيدة الا بالنسبة للدافع النفسى الذى أحدثها . » (١)

وحين نقول أن الارادة البشرية تعلو على الارتباطات الشرطية وغير الشرطية ، فليس معنى ذلك أنها تطفو فى الهواء أو تعمل على غير أساس من القوانين الموضوعية ، ولكن المعنى المقصود أنها استنادا الى القوانين العصبية والنفسية تتخطي النتائج المباشرة أو التلقائية لهذه القوانين ، تماما كما تطير الطائرة فى الفضاء متخطية بعض قوانين الطبيعة بالاستناد الى قوانين الطبيعة أيضا . وبهذا المعنى كانت تردد دائما كلمة هيجل : « الحرية (أى حرية الارادة) هى الوعى بالضرورة . »

فالارادة هي محاولة التعالى على الاستجابات الشرطية وغير الشرطية والعمل على التحكم فيها واعادة توجيهها . وهى بهذا المعنى لا يمكن أن تتوفر عند الحيوان . لكن بافلوف لم يعترف بان الارادة البشرية – أو الارادة الحرة – ظاهرة متميزة كيفيا رغم اعترافه بأنها أكثر تعقدا وأكثر تقدما من الظواهر المماثلة عند الحيوان . فالارادة تعنى عنده ببساطة صدور الفعل من منطقة اللحاء . (المؤلفات ص ٣٠٦ و ٣٦٣) بل ان بافلوف لا يكاد يقصر علي الانسان صفة « التفكير » فيتحدث عن « التفكير العينى » عند الكلب (ص ٢٧٤) وعن التماثل بين القرد والانسان فى « الذكاء والتفكير » . يقول ذلك ردا على أصحاب مدرسة الجشطلت (كوهلر وبيركس وغيرهما) :

« انهم ينظرون الى هذا النشاط كتعبير عن ذكاء القردة العليا ويميزونه تمييزا عميقا عن نشاط الكلاب الذى يعتبرونه عملية ترابطية . ولكن ما هى أسباب وجهة نظرهم هذه ؟ وما هو الفرق فى ذلك بين الكلب والقرد الراقى ؟ بل اننى قد أسال : ما الفرق بين هذا النشاط ونشاط الطفل البشرى ؟ » (المؤلفات ص ٥٥٣) .

ثم يقول :

« لهذا ، وعلى أساس دراسة القردة العليا ، أؤكد الآن أن سلوكها الذى يتصف بالتركيب بعض الشىء هو مجموع ترابط وتحليل ، وهذا ما يعتبر فى رأيي أساس النشاط العصبى الراقى . ولم نر فى سلوكها شيئا أبعد من ذلك . وهذا شىء يمكن أن يقال أيضا عن تفكيرنا نحن . فليس فيه شىء أكثر من الترابط . » (ص ٥٥٧)

وفى رسالة كتبها بافلوف عام١٩٣٢ بعنوان : « رد من فسيولوجى على علماء النفس » – ولاحظ هنا التسمية التي كان يصر على اطلاقها على نفسه – تحدث عن موضوع حرية الارادة . والاتجاه العام فى كلامه هذا أن حرية الارادة هى نوع من « القدرة على التنظيم الذاتى » ، لكنها لا تتميز كيفيا فى الانسان عنها فى الحيوانات الراقية ولا حتى فى بعض الآلات ، وان كانت تصل عند الانسان الى أعلي الدرجات فى الطبيعة . ويقول بافلوف أن هذا الموضوع يمس « مشاعر الناس وكرامتهم » ولهذا السبب لا يناقشه بصراحة . وعلى كل حال فهذه بعض كلماته :

« ترتبط مسألة حرية الارادة بهذه النقطة ... وطبيعى أن الانسان نظام ما – أو على وجه التقريب آلة machine ومثل كل النظم الأخرى فى الطبيعة تحكمه قوانين طبيعية مشتركة فى الطبيعة كلها . ولكنه نظام فريد فى قدرته التى تبلغ الدرجة الأولي فى التنظيم الذاتى . ومع ذلك فنحن نعرف من بين نتاج الأيدى البشرية عددا من الآلات ذات أنظمة متنوعة فى التنظيم الذاتى . ومن هنا فان منهج دراسة النظام البشرى هو على وجه الدقة نفس منهج الدراسة لأى نظام آخر .. ولكن نظامنا يصل الى درجة عالية فى التنظيم الذاتى والقدرة على المحافظة علي الذات وسد احتياجاتها واصلاحها بل وتحسينها . وباستخدام منهجنا فى دراسة النشاط العصبى الراقى . نصل الى انطباع رئيسى وشديد جدا وثابت ، بأن قدرة هذا النشاط على التشكيل غير عادية وامكانياته هائلة ، وليس فيه شىء لا يقبل الحركة أو الخضوع ، بل كل شىء فيه يمكن تحقيقه وتغييره الى الأحسن ، بمجرد أن تتوفر الظروف المناسبة لذلك . » (المؤلفات ص ٤٤٦ – ٤٤٧)

وهذه كلمات جميلة جدا يقول بافلوف بحق انها كافية لارضاء كبرياء الانسان . وهى كذلك تعبر عن الامكانيات الواسعة للسيطرة الذاتية التي تتيحها دراسات بافلوف لقوانين النشاط العصبى الراقى . ورغم ذلك فهذه الكلمات لا تخطى القصور الجزئى فى اتجاه بافلوف ، وهو نظرته الميكانيكية للانسان وعدم اعترافه بالمستوى الكيفى الجديد للنشاط النفسى البشرى .

ونوعية الظواهر النفسية تستحق هنا اشارة سريعة ، قبل ان نتناولها من زاوية مناهج البحث .

(١) Setchenov : Œuvres Philisophiques et Psychologiques Choisies, Moscou, 1957, p. 71.

فالموقف العلمى السليم فى هذه المسالة هو الذى يعترف بالأساس الفسيولوجى أو العصبى للسلوك الانسانى ، ويعترف فى نفس الوقت بالمستوى النفسى او الفكرى المتميز لهذا السلوك . فاذا كانت القوانين العصبية أو الأسباب الفسيولوجية تشكل أساس الظواهر النفسية ، فلا بد من توافر قوانين خاصة أخرى لتفسير هذه الظواهر . فمثلا حالةالانحلال العقلى أو الشلل العام الناتج عن وصول عدوى الزهرى الى الجهاز العصبى ، يشكل ظاهرة عصبية ذات سبب فسيولوجى محدد . ولكن الاتجاه الذى تتخذه حالة الانحلالالعقلي لا يجد تفسيرا فسيولوجيا مباشرا . ويمكن أن نقرأ فى أحد فصول كتاب « ميادين علم النفس » شرحا مفصلا لهذه الحقيقة . فالانحلال العقلىيتخذ فى بعض الحالات شكل الانهباط وفى حالات أخرى شكل الهياج الشديد ، ولكنه قد يتخذ مثلا شكل « هذيان العظمة » فيزعم المريض أنه يملك ملايين الجنيهات وان المستشفى التى يقيم بها قصره الخاص والمرضى خدمه ، الخ .. يقول الكتاب المذكور :

« ليس هناك فوارق معروفة فى انحلال الدماغ تميز هذه النماذج . والمختصون فىالطب العقلى يشيرون عادة الى هذا النموذج أو ذاك فى سلوك المريض بالشلل العام . وهكذا تتقدم النظرية السيكولوجية لتتحمل عبء التفسير الذى عجزت عن تقديمه النظرية العصبية . » (١)

ولهذا تحتاج بعض الحالات الى العلاج السيكولوجي اى القائم على دراسة عادات التوافق لدى الفرد ، ولا يصلح فيها استخدام العقاقير أو الجراحات .

وقد تعرض بافلوف لحالة تعتبر نمطية بالنسبة لحالات الخوف المرضى (فوبيا) هى حالة كلب كان يتناول طعامه بشكل ناجح من مكان ما فى أعلى سلم هابط ، وعندما أصيب بالمرض العصبى أصبح يتراجع عند مجرد الاقتراب من قمة السلم . (المؤلفات ص ٤٨٦ - ٤٨٧) هذه الحالة المرضية ترجع الى الزيادة المفرطة فى سرعة حركة الكف ، وهى من ثم تعالج باستخدام العقاقير والوسائل الفسيولوجية المنظمة لعملية الكف . أما بالنسبة لمعظم حالات الخوف المرضى عند الانسان فالموقف يختلف ، رغم أن هذه الحالات ترتبط أيضا فى أساسها بالاضطرابات المرضية فى عملية الكف ، وتتأثر أيضا الى حد ما بوسائل العلاج الفسيولوجى لهذه العملية . لكن الفارق النوعي فى هذه الحالات هو أنها ترجع من الناحية المباشرة الى ظروف نفسية محددة ، وتعتمد فى علاجها المباشر أيضا على وسائل نفسية . من ذلك مثلا حالة الرجل المصاب بالخوف المرضى من الطرق الضيقة ، أو الفتاة المصابة بخوف مرضى من منظر المياه المتدفقة . (٢) هذه الحالات ترجع الي أسباب نفسية يمكن اكتشافها بوسائل نفسية ويمكن علاجها بوسائل نفسية أيضا . ولعل الشىء الذى يثير الملاحظة فى موضوع العلاج النفسى بالنسبة للانسان ، هو أن العلماء السوفييت اتجهوا أخيرا الى استخدام الايحاء النوامى (أو التنويم المغنطيسى) لاكتشاف المراحل الأولى من حياة المريض وبالتالى اكتشاف الأسباب النفسية للمرض . ومن هؤلاء العلماء مثلا مايوروف ودولين . (سمولنسكى ص ٢٥٢) وتبدو غرابة هذه الظاهرة اذا تذكرنا أن التحليل النفسى الفرويدى بدأ بالتحليل المعتمد على التنويم المغنطيسى . فهو اذن منهج كان يجب أن يعتبره أعداء التحليل النفسى أكثر تخلفا منه .

وقد أشار بافلوف قبل وفاته بفترة قصيرة الى هذه الامكانية الجديدة . وتبدو أهمية كلماته فى أنها جاءت ردا على أحد علماء التحليل النفسى واسمه شيلدر كان بافلوف قد دخل معه فى مناقشة بمناسبة دراساته الجديدة فى الأمراض العصبية - ومن هنا يبدو فى كلماته شىء من التنازل الاضطرارى وعدم التفصيل . يقول :

« فى حالة الانسان يكون من الضرورى أولا وقبل كل شىء أن نحدد بدقة طبيعة الانحراف المعين فى السلوك السوى ، مدركين أيضا أن السلوك السوى عند مختلف أفراد البشر يكون متنوعا غاية التنوع . ومن الضرورى بعد ذلك أن نستكشف فى عماء علاقات المريض خلال حياته ، الظروف والملابسات التى كان لها تأثير مفاجىء أو تدريجى علي حالته ، والتى يرجح جدا أنها مسئولة عن انفجار الانحراف وظهور المرض العصبى . وتتم عملية الاستكشاف بمساعدة المريض أو بدون معرفته أو حتى بعض الأحيان بالتغلب على مقاومته . » (عن سمولنسكى ص ٢٢٥)

والخلاصة فى هذا الموضوع اذن أنه اذا كان كان الكافيين والبروميد وغيرهما من العقاقير ، وكذلك عملية الخصاء أو جراحة المخ ، الخ ، توفر كافة وسائل العلاج للأمراض العصبية عند الكلاب ، فهذه الوسائل يمكن أن تكون ناجحة فى حالات محدودة عند الانسان ، ويمكن أن تكون مجرد وسائل مساعدة فى حالات تستلزم العلاج النفسى ، بينما فى حالات ثالثة يكونالعلاج النفسى هو الوسيلة الوحيدة للشفاء .

الفسيولوجيا وعلم النفس :

لم يتحدث بافلوف تقريبا عن سجموند فرويد رغم انهاشترك أكثر من مرة فى حوار مع عدد من علماء النفس والمشتغلين بالتحليل النفسى . ويبدو أن سبب ذلك أن فرويد نفسه لم يهتم بمناقشة نظريات بافلوف . وربما تكون المرة الوحيدة التى تعرض فيها بافلوف لفرويد هى تلك التى قال فيها لأحد معاونيه وهو فرولوف :

« عندما أفكر فى فرويد وفينا نحن علماء الفسيولوجيا ، أتصور فى ذهنى فريقين من الحفارين بدأوا يشقون نفقا فى أسفل جبل كبير لكى يصلوا الى النور ، أى الي فهم الذهن البشرى . لكن فرويد بدأ يحفر الى أسفل ، ومن ثم وقع فى متاهة اللاشعور . أما نحن فسوف نصل فى يوم ما الي الهواء والنور وسوف ننتهى من بناء النفق . ونحن متأكدون من ذلك لأننا نسير فى الطريق الصحيح . فبدارسة العلاقة بين اللحاء وما تحت اللحاء ، أصبحنا قادرين على اظهار الطرق التى تتطور خلالها العمليات العصبية سواء الشعورية أو تحت

---

(١) ميادين علم النفس ، الترجمة العربية باشراف الدكتور يوسف مراد ، الطبعة الاولى • ص ٣٥٩-٣٦١

(٢) الدوافع النفسية ، الدكتور مصطفي فهمى • ص ١٤٠-١٤١ •

الشعورية ، كما اقمنا ظواهر الانتقال اللحائى ، وتعلمنا كيف نعيد تكوين الأمراض العصبية ، وربطنا الدراسة الاكلينيكية بالفسيولوجيا . هذا بينما يحاول فرويد فقط أن يعرف بالتخمين الحالات الباطنة للانسان . » (١)

ولكن الحقيقة هى انه اذا كان فرويد قد درس النفس البشرية واهمل دراسة فسيولوجيا الجهاز العصبى ، او بعبارة اخرى درس الظواهر النفسية للانسان واهمل ظواهر الحيوان ، فان بافلوف بدوره درس فسيولوجيا الجهاز العصبى الراقى واهمل دراسة النفس البشرية ، ووجه اهتمامه الاساسى الى دراسة سلوك الحيوان دون سلوك الانسان .

وفى كلمة بافلوف السابقة نلاحظ انه كالمعتاد يسمى نفسه عالما فسيولوجيا بينما يطلق اسم علم النفس على خصومه الذين يختلف معهم . قال أيضا : «انا فسيولوجي قبل كل شيء» . (٢)
وكتب أحد تلامذته يقول :

« لم يقتصر بافلوف على مجرد نبذ علم النفس بل بدأ يشعر بعداء حقيقى ضد ذلك الحليف الكاذب » . « وظل بافلوف لمدة طويلة على موقفه ضد علم النفس دون تغير يذكر رغم أن هذا العلم كان قد بدأ يتعرض لتغير كبير . فمنذ عام ١٨٩٠ بدأ يظهر فى علم النفس المقارن تيار نام ، مادى فى جوهره ، يهدف الى استخدام اساليب موضوعى بقدر الامكان فى بحث سلوك الحيوان (مثل مورجان وثورندايك ولويب وغيرهم) . وعندما علم بافلوف بهذا الاتجاه فيما بعد لم يتردد فى التنويه برواد هذه الحركة » . (٣)

ومن المفيد أن نلاحظ هنا أن الكاتب أشار بحق الى دفاع بافلوف عن السلوكيين مع أن تلامذة بافلوف يرون اليوم انهم يمثلون اتجاها ميكانيكا بيولوجيا . (٤) اما العالم لويب Loeb الذى ذكره الكاتب ، فلم يصل حتى الى النظرة البيولوجية ، بل كان يحاول تفسير السلوك الحيوانى بالانتحاءات tropisme التى تمثل فى رايه ردود فعل فيزيو كيمائية بسيطة .

ويذكر هارى ولز أن بافلوف قال عن نفسه فى احدى المرات : « أنا سيكولوجى تجريبى » . (ص ٦٤) وحتي اذا صح ذلك فهو لا يغير من حقيقة الموقف العام الذى اتخذه بافلوف ولكن يبدو أن هارى ولز لم يكن دقيقا فى نقل عبارته . فقد كتب بافلوف مقالا سبق ذكره بعنوان : « رد من فسيولوجى على السيكولوجيين » قال فيه : « انا سيكولوجى بالخبرة المباشرة » I am an empirical psychologist (المؤلفات ص ٤٤٢) وشرح قوله هذا بانه يعتمد فى معلوماته السيكولوجية على الملاحظة الشخصية لا على دراسة ما يكتب فى علم النفس . ولهذا السبب استخدم كلمة empirical لا كلمة experimental ثم لم يلبث أن توسع فى رايه قائلا بصراحة :

« ان اعتقادى ان التفسير الفسيولوجى المحض للكثير مما كان يسمى فى الماضى النشاط النفسى قد اصبح يقف على ارض صلبة . وفى تحليل سلوك الحيوانات الراقية بما فيها الانسان يجب ان نبذل كل الجهود عن حق لتفسير الظواهر بطريقة فسيولوجية محضة وعلي أساس عمليات فسيولوجية ثابتة . » (ص ٤٤٢)

وهذه كلمات لا تقبل التاويل .

موقف بافلوف اذن هو انكار علم النفس وانكار المنهج السيكلولوجى . ولهذا قال أكثر من مرة انه « يطالب بتفسير فسيولوجى لما يسمى الظواهر النفسية » . (ص ٥١٦) والتفسير الفسيولوجى الذى يطالب به هو ببساطة «أن تدرس الجهاز (أى اللحاء والمناطق القريبة تحت اللحاء) تماما بنفس الطريقة التي تدرس بها اجهزة الهضم او الدورة الدموية أو الاشياء الأخرى . » (ص ٤٥٤) .

ويتمسك بافلوف بالتفسير الفسيولوجى استنادا الى فكرة ذات دلالة ، تعبر عن موقفه من منهج البحث فى علم النفس وتعبر فى نفس الوقت عن طبيعة المشكلة التى تثيرها مناهج البحث فى العلوم الانسانية بشكل عام . وهذه الفكرة المنهجية التى تكمن وراء موقف بافلوف هى أن العلم الموضوعى الصحيح يجب أن يعتمد علي « التصورات المكانية » أو « الاشارة بالاصبع » . والحقيقة أن هذا هو نفس المنهج الميكانيكى الذى تتخذه الوضعية المنطقية مثلا حين ترفض الاعتراف بالظواهر الاجتماعية أو الجمالية ، الخ ، بحجة انه لا يمكن أن يشار اليها بالاصبع .
يقول بافلوف فى ذلك :

« هذا هو السبب فى انه يجب أن يكون واضحا تماما ان من المستحيل النفاذ الى ميكانيزم هذه الترابطات الطبيعية بواسطة تصورات سيكولوجية هى فى جوهرها تصورات غير مكانية . انما يجب أن تتمكن من أن تشير بالاصبع الى حيث كانت عملية الاثارة فى لحظة معينة والى حيث ذهبت . (عن واز ص ٦٧)

ثم يقول أيضا :

« لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن للتصورات الحالية لعلم النفس ـ وهى التى لا علاقة لها بالمكان ـ أن تتلاءم مع بناء مادى معين مثل المخ . » (عن ولز ص ٦٧ ـ ٦٨)

وغنى عن البيان أن التسليم بفكرة بافلوف عن التحقيق بالاصبع ، لايستتبع فقط الاتفاق معه فى رفض علم النفس ومنهجه المتميز ، ولكنه يستتبع أيضا اتخاذ نفس الموقف من العلوم الاجتماعية المختلفة . ولعل من المفيد فى هذا الموضوع الدقيق أن نرجع الي افكار دور كايم عن منهج البحث فى العلم الاجتماعى، بوصفه مؤسس قواعد هذا النوع من مناهج البحث ، وهو نوع لم يبرز الا حديثا وبعد أن تخطى الفكر البشرى مرحلة التاثر بميكانيكا نيوتن .

---

(١) L. Rokhlin : Soviet Medicine, Moscow 1958. p. 122.

(٢) بافلوف . تاليف ارزاتيان ، ترجمة محمد الخفيف وشوقى جلال . ص ٢ ٢

(٣) نفس الكتاب ص ٧٥ .

(٤) أنظر مثلا راى ناشر الترجمة الانجليزية للمؤلفات المختارة لبافلوف ، ص ٦٣٣ .

مشكلة المنهج :

يقول دور كايم بحق ان النظر الى الظواهر فى العلوم الانسانية على أنها « اشياء » يثير الانكار الشديد ، لان الرأى التقليدى هو ان الظاهرة التي تقبل الدراسة الموضوعية او العلمية يجب ان تكون مادية مجسمة . ولكن الظواهر النفسية او الاجتماعية او ما اليها يمكن ان تخضع للبحث العلمى كاشياء من حيث انها « تدرس من الخارج » و «بطريقة عقلية» وعلى اساس « مبدأ العلية » وذلك بواسطة البحث عن « علامات خارجية » أو « تجسدات فردية » incarnations individuelles للظواهر النفسية والاجتماعية التى هى غير مادية وغير مجسمة . (1) وهذه الظواهر لها « وجود قائم » ، وهى أشياء تقدم نفسها للملاحظة اى انها معطيات data يقول دوركايم :

« نحن نتردد فى وصف علم الاجتماع بانه علم طبيعى ، اللهم الا اذا فهم من ذلك ان المراد فقط هو انه علم ينظر الى الظواهر الاجتماعية على انها يمكن ان تفسر مثل بعض الأشياء الطبيعية. وذلك يدل فقط علي أن علم الاجتماع ينهج منهج العلوم الأخرى وانه ليس نوعا من التصوف .. فكل ما يطالب به هذا العلم هو أن يعترف الناس بان قانون السببية يصدق ايضا على الظواهر الاجتماعية . (ص ٢١٩ - ٢٢٠)

ثم يقول :

« اذا نظرنا الى الظواهر الاجتماعية نظرتنا الى الاشياء ، فمعنى ذلك اننا ننظر اليها كاشياء اجتماعية ... ومن الضرورى أن يشعر عالم الاجتماع بالطابع الخاص (أى النوعى) للظواهر الاجتماعية . » (٢٢٤ - ٢٢٥)

ولكن كيف يمكن دراسة الظواهر النفسية من الخارج مع أنها بطبيعتها اشياء داخلية ؟

يرى دور كايم أن السبيل الى ذلك هو ان تدرس بشكل موضوعي لا شخصى ، أى مجردة من الشعور الخاص الفرد الذى تمر به ويحتاج الأمر الى جهد كبير لتجريدها من حالات الشعور الشخصى مما يستدعى الاستعانة بطائفة كبيرة من الأساليب والحيل . (٦٨ - ٦٩) ومن هنا يضع مبدأ لدراسة هذا النوع من الظواهر غير المادية يقضى بملاحظتها « من الناحية التى تبدو فيها مستقلة عن مظاهرها الفردية » ، كما تستخدم فى ذلك وسائل التجريب غير المباشرة والنظرة التكوينية او التطورية والمقارنة ، الخ ..

وفى هذا الموضوع أيضا نجد عند ستشينوف أستاذ بافلوف أفكارا أعمق من أفكار تلميذه . فهو يرى أن « النشاط النفسى للانسان يعبر عن نفسه بعلامات خارجية » ومن هنا تصبح مهمة علم النفس هى دراسة « قوانين هذه المظاهرالخارجية للنشاط النفسى » . (ستشينوف ص ٣٠) وهو يرى أن المنهج الصحيح فى علم النفس يقوم على تحليل الظواهر النفسية ثم تحقيق النتائج المحصلة من هذا التحليل تجريبيا ، بينما المنهج

(١) اميل دوركايم : قواعد النهج فى علم الاجتماع ، الترجمة العربية ١٩٥٠ ، ص ٣٨

المثالى غير العلمى « يقوم على الاستنباط من البداية الى النهاية » ومن ثم يغرق علم النفس فى « عماء من أوهام الشعور الذاتى » . (ص ١٦٦ - ١٦٧) .

هكذا نجد ان الطابع الذاتى او الداخلى للحدث النفسى لا يخرج الظاهرة النفسية من نطاق العلم التجريبي طالما أن هذه الظاهرة تملك بالضرورة علامات خارجية ، وطالما أن الدراسة التحليلية لها تقبل فى النهاية التحقيق التجريبى . وها هنا نلاحظ التشابه الذى أشار اليه كثير من العلماء والفلاسفة ، بين الظاهرة النفسية والظاهرة الالكترونية أوالظاهرة الفيزيائية النووية . وقد كان بعض المفكرين يزعمون قبل استقرار العلوم الذرية أن الظواهر الالكترونية مجرد « أوهام رياضية » ، بحجة أنها لا ترى ولا تلمس ولكن تستنتج رياضيا . ثم خفتت هذه الأصوات عندما ثبت أنها استنتاجات رياضية يدعمها التطبيق العلمى الذى لا تقبل الشك . والحقيقة أن الصور التى تقدم أحيانا لحركة الالكترون او الجسميات النووية الاخرى ، ليست صورا لها بالمعنى الدقيق ، اكنها صور لآثارها او نتائجها . من ذلك مثلا صور الجسيمات فى خزانة ويلسون . فهذه الصور ترسم خط سير جسيمات الفاوبيتا بواسطة الآثار التى تتركها فى بخار الماء . فتصوير الجسيمات بهذه الطريقة يشبه تصوير الحرارة بواسطة عامود الزئبق . والفرق بين الاثنين ان الحرارة يمكن ان تلمس باليد المباشرة ودون الاستعانة بالزئبق بعكس الظواهر النووية .

الأحداث النفسية او الذاتية تشبه اذن الاحداث الالكترونية فى أن دراستها تحتاج الى الاستدلال التجريبى غير المباشر . وهذا النوع من الوجود يعطيها مستوى من التركيب والتعقيد يجعلها تتشابه مع الأحداث الالكترونية فى سمة اخرى هى « عدم التحدد » أو « التشتت » أو ما الي ذلك من الظواهر التى درسها هايزنبرج وبور وأمثالهما فى المجال النووى ، والتى تعني من الناحية المنهجية خطأ الفكرة التقليدية عن امكانية التنبؤ الدقيق الشامل بحركة الظاهرة ، لتحل محلها فكرة أخرى عن التنبؤ التجريبى الذى لا يقوم على التحديد الكامل ولكنه فى نفس الوقت يحدد احتمالات عدم التحدد هذا . (1)

وليس معنى هذه الملاحظات قط ان وجود الأحداث النفسية هو من نفس نوع وجود الاحداث النووية . فالاحداث النفسية توجد « داخل » الذات لأنها ظواهر ذاتية ، بينما الأحداث الالكترونية توجد « خارج » الذات لأنها ظواهر موضوعية . واذا كان كلا النوعين يدرس من الخارج وبواسطة منهج موضوعى ، الا أن لكل منهما نوع متميز من الوجود . وعندما تدرس الظاهرة النفسية « تخرج » من الذات دون أن تفقد بذلك صفة الوجود الذاتى ، لأنها تصبح عند الدراسة « حالة ذاتية » موجودة خارج ذات الباحث ، فهى موجودة فى ذات ، لكن هذه الذات توجد فى الخارج بالنسبة للشخص الذى يقوم بالبحث . هذه نقطة فلسفية جديرة بالاهتمام . فالذات الأخرى تكون بالنسبة لى ذاتا وموضوعا فى نفس الوقت : هى ذات من حيث انها تدخل فى نفس نوع الوجود الذى تدخل فيه ذاتى انا وتخضع

(١) أنظر مقدمة مترجم كتاب المبادىء الاساسية للفلسفة لجورج بولتزير .

لنفس قوانينه ، وهي موضوع من حيث أنها توجد خارج ذاتي أنا ومن ثم لابد أن أستخدم فى الاستدلال عليها الوسائل الحسية . وقد أشار ماركس الى هذا الطابع المزدوج بقوله : « عندما يواجه الانسان نفسه يواجه الناس الآخرين أيضا » . (١) وهذه الاشارة تعبير بسيط عن الخبرة الدارجة التى اكتسبها البشر خلال آلاف السنين وعن طريق العلم والتطبيق العملى ، والتى اصبحت بديهية فلسفية ، وهى أن وراء المظاهر المادية للآخرين نفوسا متشابهة .

الظاهرة الذاتية والمنهج الذاتى :

ننتقل الى نقطة هامة جدا وحاسمة هي أن الظاهرة الذاتية شىء ، والمنهج الذاتى شىء آخر . وبعبارة أخرى يمكن أن يقال ان الاستبطان introspection شىء يختلف عن المنهج الاستبطانى . فالكلام عن ذاتية « وجود » ظاهرة لا يعنى الذاتية فى « منهج » دراستها . فالدراسة لابد أن تكون من حيث المبدأ موضوعية مهما كان نوع الوجود الذى تتناوله . وفى هذا نلاحظ أن بافلوف قد خلط بين طبيعة الظاهرة وطبيعة المنهج . وعندما تمسك بضرورة الدراسة « من الخارج » قفز من هذه المقدمة بشكل غير منطقي الى ضرورة استبعاد العالم « الداخلى » . ولعل أهم أسباب هذا الخطأ هو تركيزه على دراسة الحيوان . وما أكثر ما اتهم بافلوف ـ عن حق ـ المشتغلين بعلم النفس الحيوانى بانهم تشبيهيون يخلعون على الحيوان سمات النفس البشرية (بالمؤلفات ص ٢٠٧) ولكن يبدو أنه وقع فى عكس هذا الخطأ ، متصورا أن عكس الخطأ صواب . فقد نظر بافلوف الى النفس البشرية نظرة حيوانية تماما . واذا كان ينعي على أحد أصدقائه العلماء أنه ظل حتى وفاته ينظر الى الكلب كما لو كان انسانا له عالم ذاتى (ص ٥٩٨) فقد كان بافلوف بدوره ينظر الى الانسان كما لو كان كلبا ليس له عالم ذاتى .

يقول بافلوف :

« هكذا نجد مما سبق أن آفق الدراسة الموضوعية بالمعنى الدقيق للنشاط العصبى الراقى ، تتسع بشكل ثابت . فلماذا اذن تحاول الفسيولوجيا أن تتغلغل فى العالم الداخلى الافتراضى المزعوم للحيوان ؟ اننى لم أحرز أى نجاح بالتصورات السيكولوجية خلال ثلاثين عاما . فيجب على فسيولوجيا المخ الحيوانى الا يترك لحظة واحدة أرض العلم الطبيعي . »

ثم يقفز من ذلك الى ابحاث علماء النفس فى العالم الذاتى للانسان فيسخر منها قائلا :

« لقد تم هذا العمل بطريقة غير مجدية على الاطلاق . وأنا مقتنع تماما بان الفسيولوجيا البحتة للمخ الحيوانى ستساعد الى حد كبير .. المجهودات الهرقلية التي يقوم بها هؤلاء الذين خصصوا حياتهم لدراسة الحالات الذاتية للانسان . » (ص ٢٣٠)

ويتحدث أيضا عن خطأ الاعتماد على فكرة « العالم الذاتى » فى تفسير ظاهرة افراز اللعاب فى الكلب ويثبت بطريقة تجريبية ناجحة أن هذه الظاهرة لا تنتج عما يسمى « رغبة الكلب فى الطعام » لكنها تنتج عن اسباب فسيولوجية محددة (ص ٦١٢)

وهذا كلام صحيح تماما . لكن بافلوف لا يلبث ان يقفز من الكلب الي الانسان فيقول :

« الأول (أى العالم الطبيعى لا الفيلسوف) يقيم دائما نجاحه الهائل على دراسة الوقائع الموضوعية ومقارناتها .. وفقط على أساس وجهة النظر هذه التى هى شىء لا بديل له تصبح النفس من زاوية العلم الطبيعي ليست فقط مبدأ غير ضرورى ، بل وأيضا مبدأ ضار بعمله . » (ص ١٦٨) .

وآراء بافلوف فى موضوع النفس والعالم الذاتى تحوى الكثير من التناقض والتذبذب ، لكنها تتفق بشكل عام فى أن هذا النوع من الظواهر لا يقبل الدراسة العلمية الموضوعية . يقول :

« لهذا السبب يبدو لى من وجهة النظر العلمية الدقيقة ان وضع علم النفس كدراسة للحالات الذاتية لا أمل فيه على الاطلاق . ومن المؤكد أن هذه الحالات هى بالنسبة لنا واقع من الطراز الأول ، وهى توجه حياتنا اليومية ، وتكيف تقدم المجتمع البشرى . ولكن الحياة وفقا للحالات الذاتية شىء مختلف تماما عن تحليل ميكانيزمها بطريقة علمية خالصة . » (عن ولز ص ٦٧)

والحقيقة أن الانسان لا يستطيع أن يفهم من الناحية الفلسفية كيف يمكن الاعتراف بوجود ظواهر معينة وبدورها فى توجيه الحياة اليومية للناس ، ثم الاصرار فى نفس الوقت علي عدم خضوعها للدراسة العلمية . ويبدو أن مواقف بافلوف الاولى ـ وهى فى هذا نفس مواقف الاتجاه السلوكى الامريكى ـ كانت أقرب الى الاتساق من الناحية الشكلية ، اذ كانت ترفض ببساطة وجود الظواهر الذاتية أو الشعور . غير أن بافلوف عندما اتجه فى الثلاثينات الى دراسة الحالات البشرية اضطر الى الاعتراف بهذه الظواهر رغم انه كان يحتاج الى وقت طويل لتعديل منهجه وفقا لذلك . وهذا ما فعله بعض تلامذته الذين استخدموا مثلا طريقة التنويم او غيرها من طرق التحليل النفسى للكشف عن الحالات الذاتية المختبئة . وقد اشرنا من قبل الى الوسائل التى استخدمها مايوروف ودولين . ويمكن أن نشير هنا الي ما يسميه الطبيب السوفييتى بوبوف « الاستفسارات المفصلة من المريض » وهى فى الحقيقة شكل من جلسات التحليل النفسى لكشف الظروف غير الشعورية للعقدة المرضية أو الخوف المرضى . (١)

وليس من المعروف ما اذا كان تلامذة بافلوف قد اتجهوا أيضا الى دراسة الأحلام . وقد صدر أخيرا بالانجليزية كتيب للعالم السوفييتى روخلين بعنوان « النوم والنوام والأحلام » . وفى هذا الكتيب ينقد نظريات فرويد فى الأحلام ، ويقرر أن العنصر الجنسى لا يحتل فى الأحلام سوى مكانا صغيرا وأن التفسير الفرويدى للرمزية التي تحكمها تفسير تعسفى . ويحاول روخلين أن يعطى تفسيرا فسيولوجيا للاحلام يكشف الفارق النوعى بين طبيعة التفسير الفسيولوجى والتفسير السيكولوجى . ذلك أن كلمات روخلين تبين الاساس العصبى لظاهرة الأحلام ولا « تفسر » الظاهرة نفسها . فهناك ـ علي سبيل التمثيل ـ فارق نوعى بين اكتشاف الأدوات الموسيقية التى يعزف عليها لحن ما واكتشاف تحليل أو تفسير هذا اللحن نفسه . ومن هنا تبدو ساذجة

(١) روخلين : الطب النفسى ص ٥٤ـ٥٥ .

(١) E. Fromm. : Marx's Concept of Man. New York, 1961. p. 103.

كلمات المؤلف عما يسميه تعريف بافلوف للاحلام بانها « تجميع بطريقة غير متوقعة بتاتا لآثار المنبهات السابقة التى استقبلها المخ ! .. » (ص ٦١)

ونحن نجد فى أسلوب فرويد فى تحليل الاحلام بالاستناد الى مئات الحالات المدروسة مثالاً قابلا للتطور فى فرع من فروع المنهج السيكولوجي التجريبى ، وهو منهج الدراسة الموضوعية للظواهر الذاتية الاستبطانية .

وقد ناقش آيزنك منهج فرويد فى تفسير الاحلام . وآيزنك عالم نفسى تجريبى متأثر بأفكار بافلوف . وهو يرى أن دراسات فرويد فى الأحلام تنطلق من ملاحظات تجريبية . لكنه يعترض على الفرض الذى يقول « ان الحلم تحقيق لرغبة ما » . وخلاصة اعتراضه ان هذا الفرض لايصلح اساسا للتنبؤ التجريبى ، بمعنى انك لا تستطيع مثلا أن تحرم شخصا ما من الطعام فتكون النتيجة الحتمية هى أن يحلم بالطعام . (١) وهكذا نجد ان اعتراض آيزنك لا ينصب علي المنهج الفلسفى ، اى لا يرفض امكانية دراسة أحداث غير مادية هى الأحلام ، لكنه ينصب بالتحديد على طريقة استخدام المنهج العامى من حيث صلاحية الفرض المقدم او عدم صلاحيته .

وتبدو اهمية هذا المنهج اذا استعرضنا بعض الميكانيزمات الذهنية التي تلعب دورا مباشرا فى تحديد السلوك البشرى « من داخل » الذات . فالكبت repression مثلا كعملية نفسية يعتمد على الكف inhibition كعملية عصبية فسيولوجية لكنه رغم ذلك عملية داخلية متميزة تدخل فيها عناصر شعورية وفكرية كثيرة تؤثر بشكل أو بآخر على فاعلية العملية الفسيولوجية . ثم هناك أيضا ميكانيزمات ذهنية اخرى جديرة بالدراسة مثل التحويل والنسيان والاسقاط والتبرير والتعويض الخ . ويمكن أن نقول ان دراسات آدلر مثلا فى ظاهرة الشعور بالنقص (الشعور بالدونيه) تقدم نموذجا قابلا للتطور لما يمكن أن يحققه هذا المنهج من نتائج مفيدة .

القياس فى علم النفس :

قلنا أن مبدأ الاشارة بالاصبع الذى تحدث عنه بافلوف ينطبق على العلامات الخارجية للحدث النفسى رغم انه لا ينطبق على الحدث نفسه . وهذا الرأى يمكن أن يقال أيضا عن مبدأ آخر مشابه تمسك به بافلوف فى منهج البحث هو مبدأ القياس . فقد قال أن النشاط النفسى « عالم لا يقبل القياس » بينما النشاط العصبى الراقى « عالم يقبل القياس » ، ومن ثم يجب أن تنحصر الدراسة فى هذا النوع الثانى . (المؤلفات ص ٢٠٧) والحقيقة انه اذا كانت العمليات الفسيولوجية تقبل القياس فالأحداث النفسية أيضا تقبل القياس وأن يكون بشكل غير مباشر .. وتتضح هذه الحقيقة اذا القينا مثلا نظرة سريعة الى دراسات العالم الأمريكى كنسى Kinsey السلوك الجنسى من حيث مصادر الارضاء وأنواعها وارتباطها بالمستوى الاجتماعى والثقافى وما الى ذلك من السمات النفسية . فقد قام كنسى بهذه الدراسة علي

(١) E. Eysenck : Uses and Abuses of Psychology, Pelican 1962. p. 231-232.

١٢ الف حالة منتقاه بطريقة منهجية واحصائية دقيقة ، واستخلص منها النتائج باسلوب علمى لا اعتراض عليه (١)

ومن ذلك أيضا الدراسات التجريبية فى ظاهرة التعلم ، مثل التجارب التى تجرى على نمو التوائم وعلى العلاقة بين عنصرى النضج والاكتساب ، وكذلك دراسة النضج العقلى ممثلا فى السلوك اى الارتباط بين السن ونوع السلوك . (٢)

وفى هذه الدراسات والتجارب تستخدم وسائل القياس والأرقام وتتبع قواعد الاحصاء العلمى ومنهج الاستقراء . وذلك للاستدلال على القدرات والاستعدادات والمهارات المختلفة وتطورها من حيث انها ظواهر نفسية يعبر عنها السلوك المادى الخارجي . وتدخل فى ذلك أيضا التجارب التى أجريت فى أمريكا على عملية « الحفظ » . فرغم أنها احدى العمليات النموذجية للترابط ، فان دراسة ظواهر حفظ الشعر والنثر والأرقام الخ من حيث قوانينها ودرجاتها وظروفها وعلاقة الحفظ بالفهم وبالحالة الانفعالية والخبرات السابقة الخ ، هى دراسة نفسية وليست دراسة فسيولوجية .

من ذلك أيضا الدراسات التجريبية فى علم نفس الطفل ، وهى دراسات تعتمد على الوسائل الاستقرائية التالية :
١ ـ الملاحظة ٢ ـ القياس بالاجهزة العملية ٣ ـ الاختبار ٤ ـ التجريب ٥ ـ بحث الحالة ٦ ـ تسجيل تاريخ الحياة ٧ ـ الاحصاء والتحليل . الخ . (٣) وتتناول هذه الدراسات مثلا تطور عمليات التمييز فى ادراك الاشكال الهندسية وتطور آليات التذكر وتطور مظاهر الغضب أو الخوف أو الانفعالات الأخرى مع كل مرحلة من مراحل الطفولة ، ثم دور الاسرة فى سيكولوجية الطفل والأثر الناتج عن ترتيب ميلاد الطفل بالنسبة لأطفال الأسرة ، الخ . ولا شك أن هذه الدراسات كلها تستهدف قوانين الحياة النفسية التى يعبر عنها السلوك الخارجى كجزء أساسى من أجزاء الظاهرة النفسية .

خلاصة :

هكذا نجد أن ترديد شعار الدراسة القياسية « من الخارج » لا يثير أى مشكلة . فهو أسلوب علمى مقبول لا اعتراض عليه فى علم النفس . لكن المشكلة تبرز حين يحصر بافلوف هذه الدراسة الخارجية فى الظواهر والعمليات العصبية ، وبذلك يغلق علم النفس فى وجه الظواهر الاخرى غير المحدودة التى ذكرنا فى السطور السابقة امثلة منها .

ويلاحظ أن هذه الظواهر نوعان : ظواهر السلوك الخارجى غير العصبى كالحركات العضلية المرئية والحركات الاخرى التى يمكن تحديدها بأجهزة قياس ضغط الدم أو النبض أو سرعة التنفس أو رسم حركة الدم أو ما الي ذلك . ثم هناك الظواهر الشعورية الباطنة ، أى المشاعر بشكل عام . فمثلا عند دراسة السلوك الجنسى يمكن أن نجد الى جانب المظاهر الحركية المختلفة ، مشاعرذاتية تؤثر فى سلوك الفرد وتتأثر به ، مثل الشعور بالخجل او الشعور بالعار او الشعور بالرضاء او

(١) نفس الكتاب ، ص ١٨١ .

(٢) أنظر مثلا كتاب سيكلوجية التعلم للدكتور مصطفى فهمى .

(٣) سيكلوجية الطفولة والمراهقة ـ دكتور مصطفى فهمى ص ١٣ ـ ١٧ .

الشعور بالرغبة ، وكذلك الانواع المختلفة من الميكانيزمات الذهنية . وهذه المشاعر والميكانيزمات ليست نتائج سلبية للمنبهات الخارجية لكنها جزء من العالم الذاتي للانسان ترتبط بثقافته وقراءاته وطبيعة احساساته الجمالية وقوة ارادته وما الى ذلك ، وتؤثر في استجابته للمنبهات الخارجية .

من هنا يمكن أن يقال ان الظاهرة النفسية تشتمل على ثلاثة مقومات رئيسية هي :

١ – العمليات العصبية الراقية ٢ – الحركات السلوكية ٣ – المشاعر الذاتية .

ولهذا يجب أن تدرس الظاهرة النفسية من ثلاث زوايا :

١ – دراسة فسيولوجية ٢ – دراسة سلوكية مباشرة ٣ – دراسة استدلالية غير مباشرة .

ويلاحظ هنا التعدد في نوعية مقومات الظاهرة النفسية . فالعمليات العصبية والحركات السلوكية هي ظواهر فيزيائية ذات مستويات مختلفة،بينما المشاعر الذاتية تشكل نوعا غير فيزيائي من الوجود.وهذه السمة الفريدة هي التى تسبب الاختلاط في الافكار الخاصة بطبيعة علم النفس ومنهجه ، ولكنها في الحقيقة سمة مشتركة فيما يمكن تسميته بالعلوم الانسانية أو العلوم الاجتماعية .

وقد عبر عن ذلك المفكر الفرنسى لالاند بقوله ان الارتباط في الحياة النفسية « ارتباط غير معقول » لانه يحدث بين نوعين متباينين من الظواهر . (١) وهو يرى أن قانون العلية معناه قانون كمية الفعل أو بقاء الطاقة . (٢) ولو اخذنا بهذا المفهوم الميكانيكي للعلية ، لاصبحت العلاقة العلية في علم النفس شيئا غير معقول بالفعل . فاذا كان من الممكن اثبات بقاء الطاقة في اظهار التساوى بين طاقة التاثير الخارجي والأثر العصبي او الفسيولوجي الناتج عنه ، فكيف يمكن مثلا استخدام قانون بقاء الطاقة في العلاقة بين بعض التاثيرات الخارجية والاحلام الذاتية الناتجة عنها ؟! ان انهيار هذا المفهوم للعلية هنا هو تعبير عن الطبيعة غير المادية للظواهر النفسية . وتبقى العلية مع ذلك بمفهوم جديد هو الترابط الحتمى الموضوعى ، بمعنى أنه ترابط لا يمكن الفاؤه بطريقة ذاتية ، ولا يتم تغييره أو التحكم فيه الا بالاستناد الى نفس اسس الحتمية الموضوعية . فالذات البشرية تستطيع أن تستخدم هذه الأسس الى اقصى حد، لكنها لا تستطيع الفكاك منها . ومن هنا طابعها الحتمى الموضوعى .

ان علم النفس هو العلم الذى يدرس النفس البشرية ووسائلها في تحقيق التكيف الشخصى والاجتماعى . والمقصود بعبارة النفس البشرية هنا بيان نوع أو مجال الظواهر التي يدرسها هذا العلم وليس تحديد هذه الظواهر نفسها ، لان هذا التحديد هو الهدف النهائى لعلم النفس وليس المقدمة المطلوبة له كما يزعم البعض على سبيل التعجيز والافحام .

ولعل من الممكن الان أن نستنتج من هذا البحث أن فكرة بافلوف عن دخول علم النفس في العلم الطبيعى أو الفيزيائى فكرة قاصرة تعبر عن نظرة جزئية للظاهرة النفسية . وهذه النظرة الجزئية القاصرة نجدها ايضا عند معظم علماء النفس التجريبيين خصوصا في امريكا . (١) لكن بعض العلماء مثل آيزنك يأخذون بوجهة النظر المنهجية السليمة التى تضع علم النفس ضمن العلوم الاجتماعية . (٢)

---

(١) A. Lalande : Philosophie des Sciences. Paris, 1924. p. 186.

(٢) الكتاب السابق ص ٣٤٩ .

(١) أنظر مثلا رأى مؤلفى كتاب علم النفس التكاملي الذين يقولون ان علم النفس علم فيزيائى لان قوانين السلوك البشرى قوانين ميكانيكية .

Integrative psychology, London, 1931 p. 13.

(٢) كتاب ايزنك المذكور ، ص ٧ .



شاعر يونانى في الصعيد



بقلم الدكتور **نعيم عطيه**

بيتروس ماغنيس شاعر يونانى عاش فى الصعيد ، وكتب قصائده أينما حل فى مدنه وقراه القريبة والنائية : فى بنى سويف وجرجا وابو تيج وملوى ٠

جاء الشاعر ماغنيس الى مصر فى الخامس من اغسطس عام ١٩٠٣ واشتغل بتجارة الاقطان فى الصعيد ٠٠ وقد كتب مسجلا انه لم يحضر الى مصر ليثرى بل انها المقادير التى القت به الى ضفاف النيل فقد خرج من بلده سعيا وراء الرزق ٠ وقد آمن على مر الوقت أن القول بان ما من أحد يمكنه أن يخدم سيدين — الأدب والمال — فى آن واحد قول فى محله ٠

أليس جديرا بنا ان نعرف شيئا عن هذا الشاعر الذى جاء الى بلادنا فى مطلع شبابه وعاش بقية حياته فى ربوعنا الى أنمات بالاسكندرية عام١٩٥٣؟ ولا محل للادعاء بأننا اذ نعرض للشاعر ماغنيس انما نعرض لشاعر من فحول الشعراء ، لكن الشعر على أى حال ليس بالأمر الهين حتى يتبوأ الجميع فيه القمة ٠

لقد كتب الأديب اليونانى الكبير جريجورى كسينوبولوس عن الأدب السكندرى عام ١٩٤٣ قائلا ان : « ماغنيس شاعر لامع ، وربما كان أعظم الشعراء بعد كافافيس »(١) ولاشك أنلهذاالرأى أهمية خاصة فهو اكثر الآراء التى كتبت عنالشاعر حجية ٠ كما كتبالشاعر الناقد السكندرىغلافكوس اليثيرسيس صاحبكتاب فى الأدباليونانى الحديث عن ماغنيس قائلا : فى أولالأمركان يتدفق حماسا

(١) راجع نماذج شعر كافافيس ترجمناها وقدمنا لها بالعدد الصادر فى سبتمبر عام ١٩٦٤ من مجلة « الكاتب »

جياشا بالعاطفة ، متنوع العقيدة ٠ ثم انتهى به المطاف الى ابيات رشيقة مشربة بجرعة من الكآبة ٠ أما الناقد الصحفى مانولى بالوراكى فيقرر عن ماغنيس أنه ليس واحدا من الشعراء غير المنكورين فى الادب اليونانى فى مصر فحسب بل هو اكثرهم تشبعا بالروح المصرية بين أبناء جيله (١) ٠

واذا كنا نقصد بهذه العبارات التى قيلت من نقاد دارسين أن نمهد الطريق للتعريف بماغنيس الا اننا نبادر الى التقرير بأنه ليس ثمة مجال للمفاضلة بين كافافيس وماغنيس فان الأول لا يضارعه أحد من شعراء اليونان الذين عاشوا بمصر فى أصالته ورؤيته الفنية ٠

●

ولد بيتروس ماغنيس فى زاغورا باليونان فى الرابع والعشرين من يونيو عام ١٨٨٠ ودرس الحقوق والتجارة باثينا ٠ ونشر فى عام ١٩٠٠ ديوانه الأول بعنوان « خفقات الأجنحة »

وقد كان شغف أبيه بالأدب القديم حائلا دون دخول الكتب الحديثة الى بيته ٠ لكن هذا لم يمنع الأبن ان يقرض الشعر الحديث منذ صباه كوسيلة للتعبير عن عواطفه ٠ وانحصرت سعادته فى شغف شديد بالطبيعة عبر عنه فى قصائد بدائية كانت صيحات نابعة من أعماقه ٠ وتحت البلاغة والايقاعات الحاذقة للقوافى الفصحى كانت تكمن البذور الأولى للسعى المضنى نحو الشكل ، ذلك السعى الذى سيعذب شاعرنا طوال حياته حتى عندما بدا عليه أنه خرج لبرهة عن الطريقة التقليدية فى نظم الشعر ٠

وفى أحدى قصائده المبكرة يقول الشاعر ماغنيس « عندما تذهبين الى الدروب التى كنا نجول فيها متى أوغل الليل يرافقنا الحب وتشيعنا الظلمات — عندما تذهبين الى هناك — سترين اطيافنا مازالت تهيم فى هدوء وتتهامس باسرارنا ٠ وبين الفينة والفينة تتبادل القبل ٠ »

ولقد مر ديوانه « خفقات الاجنحة » دون أن يحظى بأى انتباه تقريبا ٠ ولكن موهبته ستنضج فيما بعد ، ستنضج خارج الوطن ، اذ سيرحل من اثينا مفعما بالاحلام عامرا بالمثالية ٠ وفى مصر سيجد طريقه ٠ ومن هنا سيسهم فى الأدب اليونانى الحديث ٠ وقد كتب هو نفسه بايجاز ولكن ببلاغة عن الحقبة التى عاشها فى اثينا فقال : اثناء اقامتى فى اثينا لم اقترب من أحد من ادباء ذلك الوقت لأتعرف به عن كثب ، وان أعرفه بنفسى بل وماطلبت رأى أحد فى قيمة عملى ، فلقد كنت على الدوام استاذ نفسى وناقدها ٠

كانت مصر تبدو فى نظر الأجانب فى ذلك الحين على وجه يختلف كثيرا عما تبدو عليه اليوم ٠ فلقد كانت تلك الحقبة حقبة الثراء السهل بالنسبة للمغامرين ، بينما كانت سنين صعبة بالنسبة لأهل تلك البلد ٠ وفى هذا الوسط المناوىء للمعنويات بشكل جلى كانت الآفات تضيق بالنسبة لرجل الفكر ٠ ولكن ماغنيس لم يثبط أمله ٠ فقد ارسل باسم مستعار هو « كوستاكامل » قصيدة الى اثينا لمجلة « نوما » وتدين حركة الكتابة باللغة الشعبية الى ماغنيس بالكثير ، اذ وقف مؤيدا لها الى آخر أيامه ، وموحدا فى عقيدته الجمالية بين الشعر واللغة الشعبية ٠

وعندما نشر ماغنيس احدى قصائده بمجلة « الحياة الجديدة » السكندرية تعرف بمحرريها ثم اختير فى الخامس عشر من اكتوبر عام ١٩٠٨ عضوا فى هيئة تحرير هذه المجلة التى سعت الى تخليصها من بقايا الحذلقة اللغوية التى كانت تعكر رونقها ٠ وما ان اقبل التاسع من نوفمبر من تلك السنة حتى بدا التغيير واضحا واضحت لغة المجلة « لغة الشعب الحية فلاهى الى الفصحى ولا هى الى السوقية » مما جعل مجلة « نوما » الاثينية تكتب قائلة : بحياة جديدة حقا ورد الينا العدد الأخير من « الحياة الجديدة » السكندرية ٠

ولكى نقدر قيمة الاعتراف من جانب الوسط الثقافى فى اثينا فى ذلك الوقت بمجلة أدبية صادرة فى مصر يجب أن نعرف ان الاعتقاد كان سائدا بأن اليونانيين المقيمين خارج اليونان قد جبلوا على اجتناء الثروات ، وان القدرة على الابداع الفنى تنقصهم٠ بل ذهب البعض من متزمتى ذلك العصر الى ان الافضل من الوجهة القومية ان يقصر يونانيو الخارج همهم على التجارة فحسب ، وان يكرسوا كل جهودهم على جنى الثروات ٠ أما اثينا والجزر السبع واليونان الأم فهى التى تقدم الى الشعب المثالين الكبار والموسيقيين الممتازين والادباء اللامعين ٠

(١) وان كنا لم نلمس فى قصائده انعكاسا واضحا للحياة المصرية الدائرة من حوله ٠

وفى عام ١٩١٤ صدر فى مصر ديوان ماغنيس بعنوان «من أغانى سيمى» وقد أعاد طبعه فى عام ١٩٢٦ طبعة مزيدة بعنوان « أغانى سيمى وغيرها»

الحب يخلق الحياة ويقيم المدائن ويشيد النظم · لكى ماذا يبقى من الحب بعد السنين الطوال ؟ جمال الفن ·

وينشد ماغنيس فى أحدى « أغانى سيمى » التى كتبها بالاسكندريةفى مارس عام ١٩٢٤بعنوان « اطياف حلم » فيقول : فلتمح احداث الأمس من ذاكرتك · لاتخش من ايام الغد شيئا · ولتواجه بالضحكات كل نازلة من نوازل القدر ·

ستمضى حياتنا دون أثر ، كطيف يومض فى‌الحلم وهلة ، ثم ينطفىء ·

ولا يفصح لنا الشاعر عمن هى «سيمى» هل هى امرأة من لحم ودم أحبها الشاعر ، أم انها بنت أفكاره ؟ واذا كان من المرجح أن سيمى هو أسم مستعار لحبيبة الشاعر الروحية فان أسم«ماغنيس» أيضا هو اسم مستعار اختاره لنفسه الشاعر ، وكان اسمه الحقيقى هو « كوستاكوستاندنيذس »

وربما كانت نغمته الاشتراكية المبكرة وميله الى صف الكادحين فى كتاباته هى نقطة فخار للشاعر ماغنيس · وقد بدا ذلك جليا فى « الصفحات الحمراء » حيث تراجع لديه مبدأ الفن للفن · وفى « قصائد الحرب » يزلزل الأرض تحت أقدام الطبقة البورجوازية فى عصر بلغت فيه أوجها مذكرا اياها تذكيرا مريرا بالموت الذى ينتظرها · وهو يلقى فى وجه قومه بالحكمة المخيفة : أيها الجيل الغافل خذ الحكمة من أرض الفراعنة ومن همس النخيل على ضفاف النيل · ما الذى بقى من كل تلك القصور والعمائر الضخمة ؟ الموت · الموت ·

●

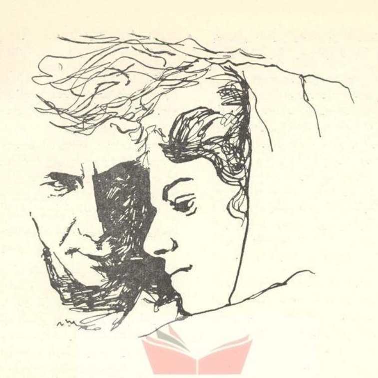
وقد دفعه عدم الرضاء على الاحوال التى كان‌يمر بها مجتمعه اليونانى أن يكتب فى مجلة «نوما»عام ١٩٠٨ مقالة جديرة بالالتفات عن مصطفى كامل المكافح فى سبيل استقلال مصر مسجلا بطريقة جازمة أنه « ما من شك فى أنه لو كان يونانيا ومقيما باليونان‌بتلك المبادىء والمشاريع لمات على الحصيرة منبوذا وقد اعرض الناس عنه · ذلك لأن وجود مصطفى كامل وحده لا يكفى لانتصار عقيدة حيوية، بل لابد أن يوجد شعب مثقف يفهمه . والشعب يثقف فى المدارس وعن طريق المدرسين الذين‌يعلمونه الدروس القويمة ، وهى أمور لاوجود لها لدى شعبنا»

ولقد مضت سبع سنوات منذ « اغانى سيمى » حتى صدور « الارخيلوخيات » وهى أفضل ما كتب ماغنيس · وقد اراد أن يحتذى فيها الشاعر القديم « ارخيلوخوس » الذى ولد عام ٧٢٥ ق·م (وعلى حد قول البعض عام ٧٠٨ ق·م) لأب نبيل وام من الرقيق · وكان من ألذع شعراء الهجاء فى التاريخ · وكانت قصائده ممنوعة فى اسبرطة ، فقد صرح‌فى احداها بانه قد القى سلاحه وفر من المعركة فيقول « لا بأس أن يضيع درعى فانى سأجد غيره » وعندما أحب نيوفولى وعارض أبوها زواجها منه استبد به الكره لها ولأسرتها حتى انه كتب عنها اقذع القصائد التى دفعتها واباها الى الانتحار

وقد استخدم ماغنيس فى هجائه أيضا كلمات من الفصحى ، كلمات تسهم فى خلق التأثر الذى يسعى اليه · ولعل ما هو جدير بالملاحظة على « ارخيلوخيات » ماغنيس هو التحول فى النهج والانزلاق الى تقليد كافافيس فى حين أنه كان من المعارضين له مثل غالبية شعراء الاسكندرية من ابناء ذلك الجيل ·

و « الارخيلوخيات » ماغنيس تقطر نقدا وتهكما من ضعاف النفوس : أولئك الذين أعماهم الشر ، والغرور والرياء·انه يسخرمن استخفاف‌الرأسماليين بامانة الذين يشقون فى خدمتهم حتى ينتهى الأمر بالأغنياء أن يزدادوا غنى واستعلاء وبالشرفاء أن يزدادوا فقرا وامتهانا · وباستخفاف النقاد بكل شاعر ناشىء وقياسهم قيمة العمل الفنى بعدد صفحاته لا بمضمونه ، وباهتمامهم بخصوصيات الشعراء اكثر من اهتمامهم بقصائدهم ، وبنزعتهم الى الاشارة ــ للتدليل على صحة أحكامهم ــ الى اسماء لامعة لايعرفون عنها الا القليل · ليس الجمال فى نظر الناس شيئا واحدا فى حد ذاته بل هو يخضع للتقاليد والاوضاع الاجتماعية وما اكثر الذين يبنون نجاحهم فى الحياة العامة على الرياء · أما الأغنياء الذين يصرون على أن تبنى لهم الأضرحة الفاخرة وتزين بالنصب والتماثيل فهل سيذكر التاريخ يوما أنهم عاشوا وكان لهم وجود ؟ ·

وكان طبيعيا الا ترضى هذه القصائد العدائية الكثيرين فى وقتها ·



وفى احدى قصائد هذا الديوان يقول الشاعر :
« سئلت ذات مرة : ثعبة بالغة الدهاء عجوز ، لماذا يلاحقونها فى كل مكان ؟ ألأنها تأكل الدواجن أم لجمالها وسحرها الفتان ؟
واجابت الثعلبة : بل من اجل الفراء .

وعاودوا السؤال : ماالذى يخيفها من أسلحة الاعداء ؟ كلب الصيد أم الرصاص المدوى ؟واجابت الثعلبة من جديد : بل الطعم المقدم فوق الشرك »

وفى قصيدة « اريستيون ايثنيوس الاثينى »التى كتبها ماغنيس فى جرجا فى الثانى عشر من نوفمبر عام ١٩٣٤ وأودعها « الارخيلوخيات » يقول : انهم يسخرون منه ، ويقولون عنه الكثير مما لايشرفه ولا شك .

كل هذا يعرفه اريستيون .
كما يعرف أن الكثيرين يلهون مع زوجته الصبية الفاتنة .

لكنه لايستاء من هذه الأمور ، فهو يعرف أن كل شيء سينسى مع الوقت . يكفى لذلك أن يصبحواسع الثراء غنيا .

ولما كان يعرف كيف يخدع الناس المزعزعين ويستميلهم فقد سهل عليه ان يصل الى فرض كلمته.

فدعاه القائد الاثينى والحاكم الأول ـ ذلك المضلل المثير للسخرية ـ دعاه نور الله الذى لاينطفىء .

أما فى قصيدته « عار الاسرة » التى نظمها فى جرجا فى الرابع عشر من أكتوبر ١٩٣٣فيتحدث عن نفسه ساخرا :« قال له مدرسه عندماكان صغيرا انه سيصبح ذات يوم عظيما . وسمع أهله الفقراء ذلك فمضوا يتخيلونه صاحب مقهى فى بلدهم أو مهربا ذا صولة ونفوذ هناك فى مصر الذائعة الصيت .

ومضى الصبى يكبر ، وتكبر لدى أهله شهوة الثراء الى ان سفروه للخارج حتى يأتى بالذهب الوفير .

ومرت سنين . وانتظر المساكين عودة ابنهم من الغربة لامعا عظيم الثراء ـ انتظروه حتى ادركتهم الشيخوخة .

وفى النهاية ، جاءهم نبأ فظيع . قيل أنه أضحى شاعرا .. ياله من عار كبير لحق الاسرة »

وفى عام ١٩٣٦ نشر ماغنيس ديوانه الثالث الذى كتبه فى جرجا . وقد كان للعزلة التى عاشها فى تلك البلدة النائية عن وطنه اثرها فى نفسه . وأحس بالحنين الى الماضى الذى أمسى حلما تحول الى أغنية تحوى شجنا ونظرة حزينة الى الحياة العابرة التى تنساب وتبدد فى خضم احداث عابرة بدورها فيقول : آه ، لو امكننى ان امضى حياتى على قمم الجبال الشامخة استنشق الهواء الطليق فى صحبة ملهمتى الطيبة ومزمارى الحبيب . وهو هنا يستذكر صورا من حياة صباه فى زاعورا حيث كان يطوف البقاع البعيدة حرا خلى البال يعزف على مزمار صنعه بنفسه : « مرورنا عابر . والحياة من حولنا خضم زاخر .. طوبى لمن يعرف كيف يقف بعد سقطته شامخا . طوبى لمهرج السيرك الذى يقهقه ضاحكا وهو يتلقى الصفعات »

وفى جرجا كتب ماغنيس قصيدته « نبتت زنبقة » ما بين عامى ١٩٣٥ و١٩٣٦ ويقول : « نبتت زنبقة على سفح الجبل . وانتشر اريجها من حولها. لم يكن لها رفيق سوى الصخور والنباتات البرية والخراف التى ترعى على مقربة .

نبتت زنبقة على سفح الجبل . ولم يكن لها نظير فى الحسن والجمال . لكن ما الجدوى ؟ مر أهل الجبل واكتسحتها أقدام الرعاة »

كما كتب فى جرجا فى الثامن عشر من يونيه عام ١٩٣٦ قصيدته « المختار الذى لم يحضر » وفيها يقول : « سور الحديقة مفتوح ليدخل الفتى المختار ، ويقطف من على الأغصان الزهر . يقطف زهر الليمون ، ويشرب ماء الراحة والنسيان فتسكر روحه وتنتشى .

سور الحديقة مفتوح . وما من صوت ، ما من مختار . والشمس توسطت السماء . وأريج النشوة فاض . والنار فى كل مكان متقدة والريح ساخنة ملتهبة .

سور الحديقة مفتوح . والمختار لم يحضر . ولم يسمع صوته بعد . العطور تتبدد مرتعشة . والورد يذبل على مهل . والنهار على وشك الأفول »

وفى عام ١٩٣٨ نشر ديوانه الرابع وهو مقسم الى قسمين . ويتضمن القسم الثانى الذى سماه « الصحراويات » مظاهر وشائجه بمصر . لكنها هنا مصر القديمة .. مصر الفرعونية : معابد طيبة واثارها التى هزت نفسه اعجابا .

وفى احدى قصائده الصحراوية يقول الشاعر ماغنيس :

« أيها الجبل الغرير ، يامن كتب عليك سوء الفهم انى اجر قدمى فى أرض الفراعنة على الضفاف الجرداء فى ظلال النخيل باحثا عن ماذا ؟

— عن الموت !

الشىء الوحيد الذى ينتظر أولئك الذين يبنون القصور ، وأولئك الذين يعربدون ، واولئك الذين يبيعون شرفهم ليضمنوا لأنفسهم الحياة دون جدوى » .

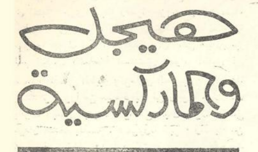
وفى « الصحراويات » نزعة فلسفية .. الصحراء تحرر من القيود ليفرغ العقل لتأملاته . ويقف الشاعر اليونانى أمام آثار الفراعنة فى مهابة واجلال لقد كان الانسان على الدوام عقلا مفكرا وعزيمة ماضية . وان اولئك الذين شيدوا تلك العمائر التى وقفت تتحدى الزمن انما كانوا يوجهون حديثهم الى الاجيال المقبلة .

وفى عام ١٩٤٧ نشر ماغنيس ديوانه الاخير . وتبدو على قصائده مرارة واضحة . لقد خيبت الحرب العالمية الثانية الآمال وجاء السلام بكثير من الظلم والاجحاف والاعيب من يخدعون الشعوب (١)

(١) اعتمدنا فى هذه الدراسة على ماكتبه مانولى يالوراكى الناقد الادبى بجريدة « التاخيذروموس » السكندريةعن ماغنيس فى كتابه « تاريخ الادب اليونانى الحديث فى مصر » طبعة ١٩٦٢ وفى مقدمته لقصائد الشاعر التى جمعها اخوه بعد وفاته واعاد طبعها عام ١٩٥٧ .



فلسفة الظاهر والباطن بين



بقلم ابراهيم فتحي

قد يكون المتفرقة التقليدية بين الظاهر والباطن (الخـــارج والداخل او العرض والجوهر) اسبابها المقنعة او التى تقترب من الاقناع ، فالتيار الهادىء العميق فى نهر سريع التدفق ، يختلف عما يطفو على السطح من موجات يعلوها الزبد ، سريعة النشأة والزوال . وحركة الشمس الظاهرية امام اعيننا هى على العكس تماما من الحركة الحقيقية للارض حـــول الشـــمس التى تتحقق وراء السطح والظاهر . ولكن هل نصل من ذلك الى القول بان هناك جوهرا خالصا او نواة خفية مكنونة ، او شيئا فى ذاته لايفصح عن وجوده ليكون شيئا بالنسبة الينـــا ، ولا يهمس او على الاصح لاسبيل له الى ان يهمس فى آذاننا ـ مهما نســـتعمل من مكبرات الصوت العلمية ـ بسره او بجـــزء منه ؟ اى ان نصل الى القول باقامة هوة بين الظاهر والباطن من المستحيل عبورها ، هوة تمتد بين سطح نستطيع معرفته ، واعماق تحجبها ظلمات لايمكن اختراقها ؟ يعتقد الكثيرون ان الاكتشـــافات العلمية وتطبيقاتها العملية قد اشهرت افلاس تلك النظرية ، فهى لاتكتفى بتسليط الضوء على الطبيعة الكامنة للاشياء التى نجحت حتى الآن فى اخضاعها للدراسة ، بل انها تعتمد على ماتثمره الدراسة من معرفة لتعيد صناعة تلك الطبيعة الكامنة ومعها جوهرها الخفى ، بالنسبة للعديد من المواد . بالجملـــة وباسعار متهاودة . ولم تعد هناك اسرار قاطعة الصمت فى حركة الكثير من الافلاك ولا فى حركة التيارات العميقة داخل المحيطات ، والعلم لا يزال امامه شوط هائل ، وليس للطريق نهاية ، ولكن يبدو ان المسيرة العلمية ترفض القول بالجوهر غير القابل للمعرفة ، ولا تضعه فى تعارض مطلق مع ســـطح الظواهر وسلوكها البادى للعيان .

وقد اسهم « هيجل » اسهاما كبيرا فى دحض فكرة الشىء فى ذاته ، غير القابل للمعرفة ، قبل ان تكون الشـــــواهد العلمية قد اصبحت فى متناول اليد ، ساخرا من الذين وضعوا فى المظهر schein (Semblance-or-show) كل ثراء العالم المتنوع . والحقوا به التحديدات المتعددة التى تجعله من ناحية المحتوى غير مفتقر الى اى اساس خارجه ، الى اى شىء ، او شىء فى ذاته ، ثم جاءوا بعد ذلك لينفوا عن ذلك المظهر حقيقته ، تاركين الشىء فى ذاته او الجوهر فى فقره الجليل ، دون اية وظيفة من اى نوع ، الا المقـدرة على الاختباء حتى لايحس احد بوجوده ابدا ، والا المقـــدرة على امســـاك الانفاس حتى لنتساءل هل سبق له ان تنفس على الاطلاق .

ولكن هل يؤدى ذلك بنا الى القول ـ مع بعض الدراسات حول هيجل وعلى الاخص مع الدكتور زكريا ابراهيم فى بحثه القيم (مجلة المجلة ـ ابريل ١٩٦٥) ـ بان هيجـــل محـــا التعارض المشهور بين الباطن والظاهر او الجوهر والعرض ، وانه لامجال عنده للفصل على الاطلاق بين داخل وخارج ، وانه لايرى فى الطبيعة اصلا نواة وغلافا خارجيا او مخبرا ومظهرا ؟ .. وبعد ذلك هل من الممكن متابعة القول بان المـــاركسيين يرددون اصـــداء هذه النظرية الهيجلية فى رفض التعارض التعسفى المزعوم بين الخارج والداخـــل او بين الظـــاهر والباطن وان الماركسية قد تأثرت برأى هيجـــل فى رفضـــه تقديم الباطن على الظاهر ؟

قد نستطيع ان نتغلب على مافى هذه القضية من صعوبة ، بان نحاول الامساك بها من ذنبها ، من نهايتها ، فنبدأ بموقف الماركسية من مقولات الظاهر والباطن او الجوهر والعرض ، وهو امر اسهل فى التعبير عنه من الموقف الهيجلى ، بكل مافيه من تعقيد وغموض . وفوق ذلك فالموقف الماركسى يتضـــمن اتجاها اساسيا يرتكز على وجهة نظر هيجل .

●

تذهب الماركسية الى ان الظاهر والباطن وجهـــان لواقع موضوعى واحد ، والى ان العرضى والجـــوهرى لاينتمى كل منهما الى عالم منفصل ، فالجوهر هـــو الجـــانب الرئيسى الداخلى ، الثابت نسبيا فى الشىء او الظاهرة ، اما العرضى او

الظاهر فهو التعبير الخارجي - الذي يبدو لنا مباشرة وبشكل فوري - عن الجوهر ، فهناك وحدة بين الظاهر والباطن تقوم على اعطاء الصدارة للباطن ، فالجوهر لايمارس واقعيته الا حينما يتجلى في الوجه السطحي الخارجي ، في الخصائص الفردية واللحظات المختلفة والجوانب المتعددة • فجوهر اي ظاهرة هو الظاهرة في تعدد لحظاتها وجوانبها ولكن ماخوذة في شكلها الاكثر ثباتا وعمقا ، فهناك تفرقة عند الماركسية لابين الجوهر والظاهر فحسب بل بين الجوهر والمحتوى او المضمون وكلاهما من سكان الداخل ، فالمضمون او المحتوى هو مجموع كافة العناصر والعمليات والعلاقات الداخلية ، الرئيسية والثانوية معا ، اما الجوهر فهو الجانب الرئيسي الثابت نسبيا منها فحسب (ف • افاناسييف الفلسفة الماركسية V. Avana Syev. Marxist Philosophy)

ونعود الى العلاقة بين الجوهر والعرض ، فالجوهر - هل يغفر لنا الله ترجمة كلمة Essence بالجوهر بدلا من الماهية ؟ - يشبه التيار الهادىء العميق في نهر سريع التدفق اما العرض اما الظاهر فيشبه مايطفو على السطح من موج وزبد ، ودون حتى ذلك الزبد الطافي لابد له من ان يعبر عن الجوهر ، فهو يحدد به في نهاية الامر • فالجوهر الباطن لابد ان يتجلى في كل ماهو عرضي وظاهر ، ولكنه لايبدو مرة واحدة بكامله بل يتحقق في اجزاء وجوانب ، فليس امامه الا ان يفشي سره في آلاف الاحداث والوقائع فهو لايطفو ابدا كحورية البحر فوق السطح في بهائه الكامل ، انه مختبىء لايقدم نفسه مباشرة عند اول دعوة يتلقاها • ويذهب رائد جماعة الماركسيين الى انه « اذا تطابق الشكل الذي تبدو فيه لنا الاشياء على الفور مع جوهرها ، انتفت ضرورة العلم » ، فدور العلم ينحصر في ان يكشف عن الجوهر ، عن العمليات الداخلية العميقة خلف زحام الملامح الظاهرية والجوانب الخارجية ، اما المعرفة المبنية على الظاهر فتعجز عن ان تقدم لنا صورة صحيحة عن العالم ، وهي لاتستطيع ان تكون مرشدا لتطور المعرفة العلمية •

اذن فان غياب ذلك التطابق بين الداخل والخارج هو على وجه التحديد الذي يجعل من المعرفة شيئا ضروريا ، وهي معرفة تبدا عند الماركسيين من السطح ، من الادراك الحسي للظواهر الخارجية لتصل الى تحليل العناصر الجوهرية • وذلك الانتقال من السطح الى الداخل هو بمثابة تعميق للمعرفة ، هو اماطة اللثام عن اسرار الحقيقة ، فكثيرا ماتبدو الاشياء في الظاهر على عكس ماهي عليه في الحقيقة ، وكثيرا مايتخذ المظهر السطحي تعبيرات بالغة الغرابة عن العلاقات الجوهرية

●

اذن فهناك تناقض يتفاوت في حدته ، وفقا للملابسات الموضوعية بين الجوهر وبين تعبيره الخارجي ، الذي قد لايشبهه الا قليلا ، والجوهري والعرضي ليسا على درجة واحدة من الاهمية ، فالماركسية تذهب : الى ان الجوهر هو العامل المحدد لطبيعة الشيء او الظاهرة ، وان لكل الجوانب والخصائص الاخرى تصدر عنه والى ان البحث عن تطابق مباشر (او القول بمستوى واحد) بين الجوهر والعرض يؤدي الى تشويههما معا

وطمس الطريق السليم الى المعرفة : (م • روزنتال • مشاكل الجدل M. Rosenthal, Les Problèmes de la Dialectique)

وبطبيعة الحال ان الحديث عن داخل وخارج لايعني الدلالة المكانية المباشرة للكلمتين ، كما لو كنا نشير الى داخل صندوق وخارجه ، فالتشبيه يقف عند الاشارة الى اتجاه حركة المعرفة التي تتمشى مع طبيعة الواقع ، وكذلك الحال عند الحديث عن النواة واللب فليس المقصود هو الوصول الى مطابقة كاملة بين المفهوم وبين ثمرة جوز الهند او غيرها من اثمار ، بل الامر لايعدو ان يكون تصويرا مجازيا للعلاقة بين عامل محدد اساسي واشكال التعبير الجزئي عنه ، لايجب ان نذهب به بعيدا ، وبهذا المعنى يقول الماركسيون ان هناك في كافة الظواهر نواة وغلافا خارجيا • مثل الجوهر الراسمالي والديموقراطية الشكلية او الجوهر الراسمالي والدكتاتورية الفاشية ، او التحول الغذائي Metabolism كاساس للحياة والآلاف الاشكال المتعددة للحياة النباتية والحيوانية •• الخ

فنحن بازاء وحدة بين الجوهر والعرض قائمة على التناقض والصراع ولسنا ازاء ادماج عناصر متوافقة ، والمعرفة تنتقل استنادا الى هذه الزاوية في النظر ، من الحركة المرئية الظاهرة الى حركة العلاقات الداخلية ، فلا سبيل لفهم الظاهر الا على ضوء الباطن لذلك فلا وقوف عند الكشف عن الجوهر ، فلابد من تقديم التفسيرات للتباين بين الجوهر والعرض ، لابد من دراسة الحلقات الوسيطة بين الجوهر والسطح ، وتحليل تلك الحلقات وحده ، هو الذي يسمح لنا بادراك الصلة بين الجوهر واشكال التعبير عنه فالجوهر دائما هو العنصر الكلي الذي يتسم بالشمول وراء زحام المظاهر الجزئية والفردية ، لذلك لايمكن ان يجد تعبيرا مباشرا فوريا داخل الفردي • فالجوهري يعتريه الكثير من ضروب التحور والتغير نتيجة تحققه داخل السمات العينية للفرد ، ونتيجة للشروط الواقعية للتحقق • فالمعرفة العلمية عند القائلين بالماركسية لاتقتصر على ارجاع الظواهر الى الجوهر بل لابد لها من ان تفسر ، كيف يتحقق الجوهر في هذا الشكل او ذاك ، بالا تختزل الخارجي الى الداخلي في مطابقة مباشرة تعسفية بينهما ، بل تقوم بتحليل الحلقات الوسيطة والمراحل الانتقالية التي تؤدي الى التباين والتغاير وناخذ مثلا صارخا واضحا هو الاشكال المختلفة المتعددة لتحقيق الجوهر الاشتراكي الواحد

ونعود الى هيجل

يذهب و • ت ستاس في كتابه فلسفة هيجل W.T. Stace. Philosophy of Hegel

الى ان الجوهر (الماهية - وليغفرلنا الله مرة ثانية) Essence هو الحد الثاني في ثالوث : الوجود ، الجوهر ، الفكرة Being, Essence, Notion ، وهو الاطار الذي يضم منطق هيجل بكامله • والوجود هو دائرة المباشر الفوري ، والجوهر هو دائرة التوسط • وحينما ينتقل العقل من الوجود الى الجوهر اي يرتفع الى مقولة الجوهر فانه ينتقل متخطيا اعتبار الوجود المباشر حقيقة ، ليبحث عن الحقيقة في ارض اكثر عمقا • هذه الارض الاكثر عمقا ليست الوجود المباشر بل

مايشير اليه الوجود المباشر باعتباره مصدره . فهناك اعطاء للاولوية المنطقية لمقولة الجوهر وهى لاتقف على نفس مستوى مقولة الوجود ، فالجوهر باعتباره مصدرا للوجـود الفورى المباشر ليس فوريا . وفوق ذلك فالوجود مجال الادراك البسيط Perception اما الجوهر فمجال الفهم Understanding اى مجال الاختلاف والتغاير لذلك فالمقولات المتفرعة من الجوهر هى الادوات الخاصة التى يلجأ اليها العلم فى محاولته ان يعرف العالم مثل العلة والمعلول .. الخ . فالجوهر هو دائرة التضايف ، ومقولاته هى مقولات العلاقة . ويكمن الفرق بينه وبين الوجود فى أن الخاصة الاساسية للوجـود هى الفورية والمباشرة ، اما الجوهر فلا نعـــرفه الا حينما يخرج الوجود من ذاته الى ذاته الاخرى ، انه يقدم لنا نفسه باعتبـــاره نفيا للفورى ، نفيا للوجـــود . فالجوهـــر على وجه التحـــديد هـــو ماليس هناك ، ماليس حاضرا ، بل مايشار اليه بوصفه مصدر ماهو موجود . انه الوجود الملثم الذى يكمن وراء الوجود الذى نراه مباشرة ، فهو يتجلى فى تنوع العالم الظاهر ، وهو الطبقة العميقة الداخلية بالنسبة للطبقة السطحية طبقـــة الوجود المباشر .

وقد تبدو تلك الطبقة الخارجية للوهلة الاولى مظهرا فارغا ، مجرد سطح ولكن ذلك خطأ ، فهيجل لايقول بجزء الحقيقة الذى يقف عند كون الجوهر هو مصدر وجود ماليس بجوهر بـــل يتعداه ليقول الحقيقة بكاملها ، فهناك تبادل للتاثير ، ولولا وجود ماليس بجوهر لما استطاع الجوهرى أن يكون مصدرا لشىء أى أن يكون جوهرا . فهناك اعتمـــاد متبادل بين الحدين . وبهذا المعنى الهيجلى الخاص يمكن ان نقول ان ماليس جوهريا هو جوهرى ايضا .

ولكن ذلك الشكل لهيجل من أشكال الهوية بين الجوهرى وماليس جوهريا ليس معناه هنا اقامة تطابق بينهما او اعتبار الحدين مترادفين كما هو الحال فى المنطق الصورى .

ومهما يكن من شىء فلا مجال لانكار أن هيجل قد تحدث فى بعض اجزاء منطقه عن الوحدة بين حدى العرض والجوهر ، او لانكار ان تطبيقات تلك الوحدة فى المجتمع فى مجالات الفن والسياسة قد وردت فى منطق هيجل بكلماتها وسطورها ، لا فى المتن الاصلى فحسب بل فى ال Zusätze ايضـــا (وهى الملاحظات والاضافات التى يلحقها النـــاشرون بمنطق هيجل اعتمادا على محاضراته مثلا وهى ترد فى ترجمة وليـــام والاس William Wallace الانجليزية لمنطق هيجل بحروف صغيرة) . ولكن اقتطاع تلك الكلمات والســـطور ووضعها بعيدا عن سياق يضم نظرة شاملة لمنطق هيجل ، او بعيدا عن عرض يستوعب نظرية الجوهر عنده فى منحنياتها التى لا تشبه الخط المستقيم فى قليل او كثير ، يجعلنا امام جزء من الحقيقة قد يذكرنا بالمثل القائل ان نصف الحقيقة شر من الاكذوبة الكاملة . وبعض البـــاحثين يعتمـــد فقط على الملاحظات والاضافات الملحقة بفقرة واحدة فحسب هى الفقرة رقم ١٤٠ من المنطق (140) فى نظرية الجوهر (ترجمة وليام والاس الانجليزية لمنطق هيجل . نقلا عن كتاب و . ت . ستاس المشار اليه سابقا) ، وهى فقرة مباركة بطبيعة الحال فقد اعتمد عليها وحدها الدكتور زكريا ابراهيم على ســـبيل المثال فى دراسته عن العلاقة بين الظاهر والباطن فى فلسفة هيجل . ونستطرد من ذلك الى التساؤل : هل من الصواب ان تتضخم تلك البذرة من الحقيقة عن الوحدة بين الظاهر والباطن فى فلسفة هيجل تضخما مفتعلا لتبتلع الفلســـفة الهيجلية بكاملها ، وتبسط ظلهـــا الظليل على كل النواحى ، لتنتهى باقامة وحدة مماثلة ايضا بين المنهج والنظام عند هيجل ، بين الجدل الذى يلتقط الحركة والنظام التاملى لتفسير العالم ؟ او بعبارة اخرى هل نستطيع القول ان موقف هيجل من مشكلة الظاهر والباطن هو جزء من موقفه الفلسفى العام الذى يقوم على ادماج سائر الاشياء فى وحدة كلية شاملة ، من اجل العمل على ربط سائر الحقائق الجزئية المنعزلة بذلك المبدأ الكلى الذى يبررها ويفسرها جميعا ؟ ايصدق ماسبق حتى لايبقى ثمـــة موضع للفصل بين الفكر والطبيعة ، او لاعطاء الصدارة للفكر على الوجود ؟

حقا لقد انتقد هيجل المثالية الذاتية ، ولكن هذا النقد جاء من زاوية المثالية الموضوعية (ف . افاناسييف) ، فالعالم يصدر عن وعى موضوعى خارج الانسان هو الفكرة المطلقة ، وكل شىء واقعى ياخذ نصيبا من الحقيقة بمقدار مايتحقق فيه من الفكرة ، ولا حقيقة له ابدا الا بفضل تلك الفكرة وحدها . وهذه الفكرة لاتندمج مع الطبيعة فى وحدة كلية شـــاملة ، ويتطوران معا ، فالفكرة تنمو متطورة داخل ذاتها ، ولا تتجسد فى الطبيعة الا عند مرحلة معينة من تطور الفكرة ، وهـــذا التجسد هو عملية اغتراب ذاتى (استلاب ذاتى عند البعض Self-alienation) للفكرة وسقوط فى وهدة الجزئية Particularity حينما تهرب الفكرة من ذاتها (نقـــد ماركس لهيجل فى المخطوطة الاقتصادية الفلسفيـــة ـ الطبعـــة الانجليزية ص ١٤٨) . وفلسفة هيجل كلها تفصل بين الفكر والطبيعة وتعطى الصدارة للفكر على الوجود ففى نظامه المثالى نجد الطبيعة والمجتمع اشكالا لوجود الفـــكرة المطلقة ، وان النقد الهيجلى للتقابل التقليدى بين الوجود والمنطق ومحاولته جمعهما فى « كل » واحد ، لم يتم ابدا على اساس من الواقع الموضوعى ، ولكن على اساس من ذلك الشىء الغـــامض حتى لايدانيه شىء فى غموضه ، وهو الفكرة المطلقة التى يداعب « انجلز » سخفها بقوله انها مطلقة ، لان هيجل ليس لديه شىء يقوله عنها مطلقا . والعالم الواقعى ليس الا تجسيدا لقوانين المنطق ، وتلك الروابط الداخلية التى « يدمج » بها هيجل سائر الاشياء فى « وحدة » كلية هى الروابط المنطقية الضرورية بين المقولات والمفهومات ذات الطابع التاملى الخالص ، لا الروابط الفعلية بين الوقائع كما نفهم من كلمتى : يدمج ووحدة . واذا وصلنا مابين ذلك وبين مسالة الظاهر والباطن لقلنا مع « م . روزنتال » : ان الفكرة المطلقة عند هيجل هى الجوهر بينما الطبيعة ومعها كافة الاشياء فى العالم المحسوس ليست الا المظهر الخارجى . فالبداية والصدارة للفكرة وهيجل يقول « تبرهن المثالية على انها حقيقة المادية » ، وبين تلك الفكرة وتطورها عنده من ناحية ، والتحقق الواقعى لهـــا من ناحية اخرى انواع من التمزق والتباين تبلغ أكبر درجة من الغرابة . ان تطور الفكرة لايقطع فى سيره سلسلة زمنية ،

بل هو لايعدو ان يكون عملية من عمليات المنطق الخالص ، والانتقال من حلقةالى حلقة ليس الا استدلالا استنباطيا يمتدون انقطاع من أولى صفحات « المنطق » حتى آخر صفحة من صفحات « الروح » . فكيف يفسر هيجل الكون ؟ أى ماهو النظام الفكرى الذى يقدمه اساسا لهذا التفسير ؟ ان مايعنيه هيجل بتفسير الكون هو – كما يذهب ستاس فى المصدر المشار اليه – هو اثبات انه نتيجة منطقية تلزم لزوما ضروريا عن المبدا العقلى الاول ، وهذا المبدا ليس علة اولى ، بل مبدا عقلى Reason يفسر ذاته ويحدد ذاته » وله أسبقية منطقية ، وتلك الواحدية المثالية Idealist Monism تمضى لكى تستنبط الطبيعة من الفكرة ، ولكن اية طبيعة ؟ اننا لسنا أمام حديث عن الطبيعة التى نعرفها والتى تشير اليها الكلمة فى الاستخدام المالوف ، بل أمام فكرة الطبيعة التى تتضمن مجموعة من المفهومات الكلية Universals فنحن لانجد عند هيجل فى استخلاصه للطبيعة من الفكرة تلك الحبة من الرمل أو ذلك القلم ، وهيجل قد سخر من « الهر كروج Krug الذى ساله عما اذا كان يستطيع أن يستنبط من الفكرة الخالصة القلم الذى يكتب به ، فاجابه فى تهكم متوقع : ان امام الفلسفة من المشكلات الجادة مايشغلها عن قلم الهر كروج وسخرية هيجل لاتخفى أن فلسفته لاتكتفى بان تخرج من نطاق المشكلات الجادة قلم الهر كروج وحده ، بل جميع الاقلام والمحابر والدفاتر و ... الى آخر الاشياء العينية ، وهذه « الاشياء العينية » عند هيجل ليست فى جوهرها الحقيقى الا افكارا ، فقطعة الورق تتكون من كليات لاوجود عينى لتحققها الجزئى أو الفردى هى كليات البياض والتربيع والمرونة .. الخ التى لانستطيع الاشارة اليها . ان هيجل هنا ليس ساحرا بارعا يخرج من الفكرة المجردة اشياء واقعية كما يخرج الساحر من فمه الفارغ مناديل ملونة ، بل ان الفكرة عنده لاتلد الا « فكرة » الاشياء الواقعية واذا سرنا مع هيجل فى مثاليته ، وجدناه يسخر من الافكار التى كانت قد بدات تلوح على استحياء فى زمانه حول التطور البيولوجى . فهو يهزأ من تلك المفهومات الغامضة الحسية ، وعلى وجه الخصوص من تلك التى تدور حول مايسمى بنشاة الكائنات الحيوانية العالية التطور من الكائنات الدنيا انهناك عند هيجل تطورا « يسير » فى درجات متعاقبة تصدر الدرجة بالضرورة المنطقية عن سابقتها ، وهو تطور يسير فى تسلسل منطقى خالص ، ولكن ليس معنى ذلك ابدا « ان الواحدة من الدرجات تولدت تولدا طبيعيا عن الاخرى ، وانه لنهم مسرف فى القصور عند الفلسفة الطبيعية قديما وحديثا ، ذلك الذى يعتبر التطور والانتقال من شكل طبيعى الى شكل أعلى ، تحققا خارجيا فعليا » (نقلها ستاس عن هيجل – الانسيكلوبيديا فقرة ٢٤٩ ترجمة سترلنج الانجليزية) اذن نحن امام تطور فى الفكرة لاعلاقة له بما يحدث فى الزمان ، اى امام تباين غريب بين منطقية فكرة التطور والتحقق الواقعى لهذا التطور »

وهذا النظام المثالى عند هيجل ، ذلك الاطار الوهمى المصنوع من الوحدة المفتعلة الميتة بين عناصرشتى ليس اكثر جوانب هيجل اهمية ، بل هو الجزء الزائل من فلسفته الذى ضحك منه الكثيرون من اقزام النقاد دون عناد كبير ، وهو اطار حاول ان يخنق المنهج الجدلى الحى ، القائم على وحدة الاضداد فى فلسفته .

ولنحاول ان نرى نماذج من التوافق والوحدة التى قدمها ذلك النسق المثالى ، هناك الفكرة المطلقة تتربع على سقف الاطار الذى حشر فيه الفيلسوف كل مافى العالم حشرا . وتلك الفكرة تتحقق فى عملية اغتراب أو استلاب فى الطبيعة ولكنها تعود الى نفسها من جديد فى الفكر البشرى والتاريخ البشرى . وكيف يتم التوحيد هنا بين الفكرة والطبيعة والعقل البشرى ؟

ان البشر فى نهاية التاريخ يعون تلك الفكرة المطلقة خلال الفلسفة الهيجيلية ويعلنون انها قمة الفلسفة وانها الحقيقة المطلقة ، وفى نهاية التاريخ أيضا يصل البشر الذين تمكنوا فى شخص هيجل من أدراك الفكرة المطلقة الى ان يقوموا بتحقيق تلك الفكرة وتطبيقها ، ونجد فى « فلسفة الحق » عند هيجل ان الفكرة المطلقة تتجسد فى الملكية البروسية المطلقة ، وفى عرش صاحب الجلالة فردريك وليام الثالث . فلا عجب ان يعتقد الكثيرون ان جانب الوحدة التى كان يفرضها « النظام » بين الفكرة والعقل والتاريخ هو الوجه المرفوض كل الرفض من الفلسفة الهيجلية (انجلز – لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الالمانية) .

●

اما جانب المنهج الجدلى القائم على ادراك وحدة الاضداد وصراعها فى حركة الفكر ، فهو الوجه الحى فى فلسفة هيجل الذى اخذ الماركسيون نواته العقلية وطرحوا اثقاله المثالية .انه الجانب الذى يبرز الاقطاب المتناقضة فىعملية المعرفة ويعممها يعاد اكتشافه من جديد باعتباره انعكاسا لما فىالطبيعةوالمجتمع والفكر من تناقضات ، والتناقض هنا ليس بالمعنى المنطقى الشكلى بل بالمعنى الموضوعى ، الصراع بين القديم والجديد فى كافة اشكال الحركة ، بين السالب والموجب فى الطبيعة بين عمليات الهدم والبناء فى الكائنات الحية وصراع الطبقات فى المجتمع . ان الوحدة القائمة على التوافق والتوازن نوع من الاكفان يغلف هيكلا لاحياة فيه . كف عن الحركة والتطور وهذا الصراع بين الاضداد بين كل مايعمل على التجميد والتثبيت والتحنيط وبين كل الاجنة الصارخة بالحركة والانطلاق والتجاوز هو الذى يهب للعالم مضمونه الحقيقى : حركة لاتنقطع ولا تتوقف ، هذا « التمزق » الذى يكمن فى صميم الظواهر هو النبع المتجدد للتطور فى الطبيعة والمجتمع والفكر وهو المضمون الداخلى العميق لحركتها الصاعدة ان هذا الصراع مطلق لان الحركة مطلقة لابداية لها ولا نهاية ، اما الوحدة فهى شىء نسبى يفترضه هذا الصراع ويشترطه فلا بد ان يلتقى طرفا الصراع ، اما لو انقلبت الآية واصبح التوازن والوحدة عناصر دائمة ثابتة لكف التطور وتوقفت الحركة (انجلز – الجدل فى الطبيعة) وتصل « الوحدة » عند هيجل لدى بعض الباحثين بين الظاهر والباطن والنظام والمنهج حتى الانسان لتجد ان الانسان انما هو عين ما يعمل . ونحن نجد

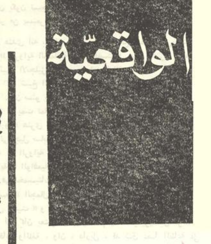
توضيحا بارعا لتلك الفكرة العميقة فى بحث الدكتور زكريا ابراهيم المشار اليه سابقا ، فلا انفصال بين ماهية الانسان ووجوده ، وليس هناك تناقض مطلق بين النية والفعل ، ولكن هل يؤدى ذلك بنا الى القول بان نظرة هيجل الى الانسان باعتباره مجموع افعاله ، انما هو الذى حدا بالماركسيين الى الربط بين ماهية الانسان وعمله ، وان الماركسية قد تأثرت برأى هيجل فى رفضه تقديم الباطن على الظاهر بالنسبة الى مشكلة الانسان والعمل ؟

●

ان تلك القراءة لافكار « هيجل » تسبغ عليه ما لم يكن يحلم به ، وتنسب الماركسية فى مجال فكرة العمل بالذات الى آباء غير شرعيين . ونستطيع ان نرجع الى نقد ماركس لهيجل حول تلك المسالة نفسها ، مسالة العمل والانسان فى « المخطوطة الاقتصادية الفلسفية » فهو يصف ذلك الموقف بانه موقف الاقتصاد البورجوازى الكلاسيكى ايامه ، فالعمل هو جوهر الانسان ، وهو جوهر الانسان فى عملية اثبات وجوده والبرهنة عليه ، ولكن « ماركس » ياخذ على هيجل أنه لايرى الا الصفة الايجابية للعمل ولا يرى الجانب السلبى ، فالعمل عند هيجل هو أن يصبح الانسان موجودا لذاته ، والعمل الوحيد الذى يعترف به هيجل هو العمل العقلى المجرد فحسب (ص ١٥٢) ، والانسان عنده مكافىء للوعى بالذات لا اكثر . فالعمل والانسان عند هيجل رغم خصوبة فكرته التاملية فى الربط بين المفهومين يقفان على النقيض من العمل والانسان فى الفكر الماركسى . العمل الاجتماعى المرتبط بالطبقات والتطور التاريخى عند الماركسية ، الذى يحرر الانسان من سيطرة الطبيعة بينما هو نفسه خاضع لاستعباد العلاقات الاقتصادية الاستغلالية ، والعمل الفكرى المجرد الذى لم يقم به على الاغلب فى الانظمة الطبقية الا افراد الطبقات السائدة والذى يسير حرا من قمة الى قمة عند هيجل ، والانسان الواقعى التاريخى المنتمى الى هذه الطبقة أو تلك عند الماركسية ، وانسان الوعى بالذات فى خضوعه لمقولات المنطق وفى تعاليه على الحسية والطين عند هيجل .

ولكن ما اجمل اعادة قراءة هيجل ، بعد أن ندع جانبا كل القشور المثالية السلبية رغم كثرتها .





سمة الرواية الانجليزية المعاصرة

بقلم رمسيس عوض



الدارس للرواية الانجليزية المعاصرة أن السير تشارلس سنو لعب أهم دور فى تحويل مجرى الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية تحويلا يكاد يكون شاملا . لقد كان يخيل للمشتغلين بالأدب الانجليزى والمهتمين به فى فترة ما بين الحربين أن « جيمس جويس » صاغ الشكل النهائى لكتابة الرواية ، فهو قد أغلق الباب نهائيا على كل روائى تراوده نفسه بالتجديد ، فليس بعد « يوليسيس » أى جديد . وثبت فى أذهان الناس ـ خاصتهم وعامتهم على حد سواء ـ أن التكنيك الذى استخدمه « جويس » العظيم ، و «فرجينيا وولف» السامقة (وهو التكنيك الذى اصطلح النقاد على تسميته « بتيار الشعور » تارة و « بالتجريب » تارة أخرى والذى يطلق عليه س.ب. سنو وغيره من الكتاب اسم « الرواية الجمالية ») لايسمح لاى روائى ان يشذ عنه او ان يكتب بطريقة تغايره . ولكن ما من شك أن س.ب. سنو أفلح فى زحزحة الصنم الشامخ المروع الرهيب الذى شيده «جيمس جويس» و «فرجينيا وولف» فى هيكل الرواية الانجليزية . واذا كان سنو وصحبه من الروائيين الانجليز المعاصرين لم ينجح فى تحطيم هذا الصنم ، فانى أستطيع أن أؤكد فى غير قليل من الثقة أن سنو قد نجح على أقل تقدير فى أن يجعل « جيمس جويس » ومن يكتبون على غراره ، يتوارون عن معظم الأنظار فى انجلترا بعد الحرب العالمية الثانية لأجل قد يقصر أو يطول .

●

وفى مقال بالغ الأهمية كتبه س.ب. سنو بعنوان « الرواية الانجليزية الواقعية » نجد أنه يحدد معالم الرواية فى بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، فيقول انه بات من الواضح فى الأربعين سنة الماضية بوجه عام ، ومنذ الخمسينات على وجه التحديد ، أن هذه الرواية تسلك سبيلا جديدا يختلف كل الاختلاف عن الطريق الذى سارت عليه منذ ١٩١٥ حتى عام ١٩٤٥ . فبانتهاء الحرب العالمية الثانية ، كادت الرواية الجمالية ـ كما يسميها سنو ـ أن تندثر . والذى لا ريب فيه أن س.ب. سنو بهجومه القاسى عليها قد أسهم بنصيب وافر فيما آلت اليه هذه الرواية الجمالية من تآكل .

تتلخص اهمية مقال سنو فى انه يلقى ضوءا غامرا على الموقف الروائى الراهن فى بريطانيا المعاصرة . ولا يزعم سنو أن « الرواية الجمالية » القائمة على « تيار الشعور » قد لفظت انفاسها الى الأبد ، وأن الرواية الفيكتورية التقليدية حلت محلها بصورة نهائية وقاطعة . كل ما يذهب اليه سنو فى هذا الصدد أن «الخمسينات» قد شاهدت ثورة مضادة تقف فى عنف والحاح فى وجه الرواية « الجمالية » بما تنطوى عليه من التجاء الى الرمز والى التأثيرية فى التعبير . وفى رأى سنو أن عام ١٩١٥ يؤرخ بداية غزو الرواية « الجمالية » للحقل الأدبى الانجليزى . فقد ولدت هذه الرواية بمولد رواية « دوروثى ريتشاردسن » التى نشرتها فى ذلك العام بعنوان « أسطح مدببة » ، والتى تسبق مولد « يوليسيس » فى عام ١٩٢٢ كما أنها تسبق مولد رواية « فرجينيا وولف » التى نشرتها فى هذا العام نفسه بعنوان « حجرة يعقوب » . ويرى سنو أن ميلاد « الرواية الجمالية » لم يكن بمحض المصادفة ، كما أن اختفاء هذا النوع من الانشاء الروائى ليفسح السبيل للرواية « الواقعية » بعد الحرب العالمية الثانية لم يكن بمحض المصادفة كذلك . ويدلل سنو على أن ميلاد الرواية « الجمالية » القائمة على « تيار الشعور » مسألة أكبر من أن تفسر بأنها محض صدفة فان الروائيين « الجماليين » لم يكونوا يعرفون بعضهم بعضا ، كما انه لم يكن بينهم اتصال على الرغم من انهم كانوا يعيشون فى نفس الوقت . وفى نظر س.ب. سنو أن الرواية « الجمالية » جسدت ما يطلق عليه ـ قادحا بطبيعة الحال ـ الأسطورة

الرومانسية التى تتلخص فى انعزال الفنان عن المجتمع الذى يعيش فيه . وفى رأيه ، كذلك ، أن التكنيك الذى اســــتحدثه هؤلاء الروائيون « الجماليون » لا يتسم بالتعقيد فى قليل أو كثير كما يظن معظم الناس ، بل انه تكنيك أشد ما يكون بساطة ، فهــو لا يعدو أن يكون تسجيلا من لحظة الى أخرى للانطبـاعات التى تجول بفكر من يستعرض شريط الاحداث .

والرأى عندى أنه بالرغم من أن سنو يبالغ بعض الشىء عندما يقول ان « الرواية الجمالية » قد قضت فى هذه الفترة الراهنة وأن الروائيين الانجليز المعاصرين واروها الثـــرى ، فان جوهر ما يذهب اليه شيخ الروائيين فى انجلترا المعاصرة صحيح ما فى ذلك ريب . ان سنو يعرف أن التقليد «الجمالى» أو «التجريبى» فى الرواية لم يمت تماما فهو يذكر لنا أن ورثته هما « اليزابيث باوين » ، و « هنرى جرين » ، ولكنه يعلم بطبيعة الحال أنهمـا ينتميان الى جيل سابق . ولعل علمه هذا هو السر فى أنه يعلن بملء فيه أن الرواية « الجمالية » ماتت وأن وريثتها الشرعية هى الرواية « الواقعية » التى تبلورت ، بصورة لا يرقى اليهـا الشك ، فىالخمسينات .ولكنى أحب أناضيف انسنو فىحماسه الملتهب ضد « الجمال » و « التجريب » قد نسى أو تناسى أن « صامويل بيكيت » و « لورنس داريل » لا يزالان حيين يرزقان. اللهم الا اذا كان يعتبر ان بيكيت لم يعد انجليزيا بل فرنسيا بحكم الاقامة واللغة ، وان « داريل » قد شق عصا الطاعة على الثقافة الانجليزية التى تصيبه بالاشمئزاز . ولكن هذا كلـــه لا يقلل فى قليل أو كثير من قيمة ما يذهب اليه س.ب سنو من حكم على الرواية الانجليزية المعاصرة .

●

يرى السير تشارلس ســـنو أن الروائيين « الجماليين » او « التجريبيين » وصلوا بالرواية الانجليزية الى حد التزمت الذى يكتم الأنفاس . وهو تزمت يدعو للوم كما يدعو للحيطة من مغبة الوقوع فى شراك « الجمال » و « التجريب » . وتبلور هــذا التزمت المقبض الخانق فىمدح كلمن قدم فروض الطاعة لجيمس جويس العظيم ، وفرجينيا وولف العظيمة ، وفى قدحكل منتسول له نفسه شق عصا الطاعة على ربة الجمـــال واله التجريب . وكانت نتيجة هــذا التزمت ، فيما يقول س.ب. سنو ، أن « ا.م. فورستر » ـ وهو أحد الرمزيين القـــلائل فى الأدب الانجليزى الحديث ـ لم يجد (رغم أن وشائجه بالرواية الجمالية لم تنفصم تماما) من يحتفى بأدبه الاحتفاء الخليق به فى فترة ما قبل « الحرب العالمية الثانية » بالرغم من أنه فرغ من تأليف أهم أعماله الأدبية قبل الحرب العـــالمية الأولى ، كما أن الروائيين الكاثوليكيين « جراهام جرين » و « ايفلين ووه » لم يحظيا بمـا يستحقانه من اهتمام فى نفس هذه الفترة رغم أن حياتهما الأدبية بدأت فى أواخر العشرينات . ورغم ما نعرفه من عداء « سنو » لـ « د.هـ. لورنس » الذى يعتبــره أرفع مكانا من « جيمس جويس » ، فان «لورنس » لم يجد اهتماما نقديا جادا باعماله الأدبية الا قريبا . ولم يقتصر التجاهل على هذا العــــدد من الروائيين بل تعداه الى روائيين مجيدين آخرين من أمثال «وليم جيرهاردى » ، و « جيمس هانلى » اللذين كانا أسوأ حظا من اقرانهما فقد فشلا فىأن يجدا من ينصت الىصوتهما الضائع فى البرية . اما الروائى « جويس كارى » فقد نجح بعد لأى شديد

فى أن يفرض انتاجه الروائى على الدوائر الأدبية وأن يفرض عليهم كارهين الاحترام اللائق بمكانته الأدبية . هذه مغبـــة التزمت « الجمالى » الذى فرضه « جويس » و « فرجينيا وولف » على الخلق الفنى فى مجال الرواية فى فترة ما بين الحربين .

ويستطرد سنو قائلا ان التحول الكبير الذى طرأ على الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية يرجع الى هذه الكوكبة من الروائيين الذين قوبلوا بالتجاهل كما أوضح لنا شيخ الروائيين، نتيجة لاستئثار الرواية «الجمالية» القائمة على « تيار الشعور» بالسلطان الأدبى . وفى رأى سنو أن هذا التغيير الذى طرأ على الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية ليس سوى المحصلة النهائية لهذه الروافد الأدبية المتعددة التى حفرها هؤلاء الروائيون الذين قابلهم الموالون لجويس والمشايعون لفرجينيا وولف آنـا بالتجاهل وآنا بالاستخفاف . ويذكر سنو تجاربه الشخصية فى هذا الصدد فيروى لنا كيف انه وجد أنتكنيك تيار الشعور عاجز كل العجز عن توفير الوسيلة القمينة بالتعبير عما يخطر بباله من افكار. فمنذ نيف وعشرين عاما تبلورت فىذهنه الموضوعات التى يريد أن يعالجها فى كتاباته . فقد كان سنو حينذاك شديد الاهتمام بمصير الفرد ومصير الجماعة ، كما أنه كان شـــديد الاهتمام بسعى بعض الناس وراء السلطان . وأراد سنو أن يصور فى كتاباته المادة الانسانية الخام التى تتكون منها المجتمعات بمـا تشتمل عليه من بواعث خسيسة ودوافع نبيلة ، وأنه ينبغىعلينا أن نتقبل هذه الحقيقة غير البهيجة دون أن نقع فريسة اليأس والقنوط . ويستطرد س.ب سنو قائلا انه أراد أن يعبر كذلك عن فكرته عن المصير الانسانى . فالمصـــير الفردى فى نظــره مأساوى شديد الحلكة ولكن هذالاينبغى أن يجعلنا نقفمكتوفى الأيدى أمام المصير الجماعى فلا نسعى الى اصلاحه أو نحـــاول تحسينه . فمأساوية المصير الفردى لا تعنى أننترك الملايين من الناس لمصائرهم يتضورون جوعا . وأنا لا أشك أن هذا الجانب الاجتماعى من تفكير س.ب ســـنو ومن تفكير معظم الروائيين الانجليز المعاصرين مســـئول عن تمردهم جميعا على الرواية « الجمالية » بما تنطوى عليه من استغراق فى الفردية ، وتماد فى الانعزال والقوقعة والانفصام من المجتمع ، وأنه مسئول عن هجران هذا النوع من الرواية باعتبار أنه عاجز العجـــز كله عن ترجمة مضمون أفكارهم فى قالب أدبى مناسب .

وذكر سنو أن كثيرا من الروائيين الانجليز المعاصرين الذين فى مثل عمره عاشوا هذه التجربة وانتهوا الى ما انتهى اليه من حلول أدبية . فالروائى « أنتونى باول » الذى بدأ حياته الأدبية فى الثلاثين من عمره بولاء لتقاليد الرواية « الجمالية » تغير تغيرا جليا فيما أنتجه من أدب بعد الحرب العالمية الثانية كما يتضح لنا من سلسلة رواياته المعروفة « موسيقى الزمن » التى أصدر أول رواية فيها بعد ١٩٥١ ، والتى يبرز فيها أثر بروست . ويمتدح ســـنو تأثر « أنتونى باول » بالتكنيك الروائي الذى يتبعه بروست . وفى نظر سنو أنه تكنيك من الخطل ربطه باسم « جيمس جويس » أو « فرجينيا وولف » وبجانب « أنتونى باول » الذى ينتمى الى جيل سنو ، نرى أن « أنجوس ويلسون » يتمرد أيضا علي « تيار الشعور » ، ويعنى فى رواياته بوصف الوحدات الاجتمـــاعية كما يعنى بوصف أشخاصه فى عدة وجهات نظر كما هو واضح فى روايتيه

« مواقف أنجلو سكسونية » ، و « السم وما بعده » . أضف الى ذلك أن « أنجوس ويلسون » قد تأثر تأثرا كبيرا باميل زولا ، وبديكنز شيخ الروائيين التقليديين فى الادب الانجليزى بأسره . ثم أن زوجة سنو نفسها الروائية « باميلا هانسفورد جونسون » كتبت رواياتها الأولى وهى واقفة فى منتصف الطريق بين « تيار الشعور » والأسلوب التقليدى فى الانشاء الروائى ولكنها آثرت فيما بعد ان تنبذ « التجريب » وتتبع « الواقع » و « التقليد » .

وفى الجيل الأصغر عمرا نجد أن الرواية الانجليزية مقترنة باسم « كنجسلى أميس » قبل آى انســــان آخر . وأثار « أميس » اهتمام الدوائر الأدبية به لأسباب متعددة بعضها ما يتضمنه أدب « أميس » من معالجة اجتماعية للمشاكل الطبقية فى المجتمع الانجليزى المعاصر . ويعتقد ســـنو أن روايات « أميس » الفكاهية ذات الطابع الاجتماعى استطاعت أن تصرف نظر الناس عن اثنين من الروائيين لايقلان فى موهبتهم الفنية عنه وهما « أمير همفرى » ، و « فرانسيس كنـــج » . وبالاضافة إلى « كنجســلى اميس » ، نجد ان روايات « جون دين » و « جون برين » تتسم بنفس هذا الطابع « الاجتماعي » و « الواقعى » ، كما أن أيريس ميردوخ تسير ، وأن كان فى أضيق الحدود ، فى نفس هذا الطريق الواقعى كما يتضح من روايتها « قلعة من الرمال » على أقل تقدير . ولكن سنو يرى فى « ايريس ميردوخ » واقعية جزئية اذ أن أدبها يجنــح فى مجموعه الي الخيال . ويرى س.ب. سنو فى « وليم كوبر » الذى يكبر سنا جيل « وين » ، و « برين » ، و « أميس » ، و « ميردوخ » النبع الحقيقى المسئول عن تدفق تيار الواقعية بين كل هؤلاء الروائيين ، فقد درس « كنجسلى أميس » أعمال « وليم كوبر » الأدبية وتأثر بها ، وسار « أميس » فى نفس الطريق الذى اختطه « كوبر » ، بل أن « أميس » استمد عنصر الفكاهة فى روايته المعروفة « جيــم المحظوظ » وغيرها من الروايات من دراسته لانتاج « كوبر » الروائى . ويلفت سنو نظرنا الى وجود ظاهرة خطيرة تتقاسمها روايات « أميس » و « دين » ، و « برين » . وتتلخص هذه الظاهرة فى كلمات قلائل مفادها انه لا سبيل أمام الانسان الانجليزى المعاصر الى تخطى الحواجز الطبقية .

ويستطرد سنو قائلا انه يبدو ان موقف جيل ما بعد الحرب أشد مايكون غرابة ، وخاصة لان هؤلاء الكتاب الذين ينحدرون من أصول « بروليتارية » أو « بورجوازية » صغيرة قد نالوا حظهم مــن التعليم ونصيبهم من الرعاية فى كنف مجتمــــع « الرفاهة » ، فهم مدينون بالفضل فى تعليمهم وصحة ابدانهم لهذا المجتمع . ولكن الأمر الذى يجعل من هؤلاء الكتاب الممثلين الشرعيين لامال جيلهم وآلامه أنهم يعبرون عما يشعر به كـل هذا الجيل من احباط واخفاق . وهو شعور مرير بأن طريق الصعود على السلم الاجتماعى مغلق . فبالرغم مما أصــابه المجتهدون والأذكياء فى هذا الجيل من تعليم جامعى وثقافــة عالية ، فان قمة السلم الاجتماعى مقصورة على فئات من الناس تحتكر السلطان وتنعم بالمزايا . ويوضح سنو الفرق بين جيله وجيل الشباب المعاصر المحتج على استئثار قلة من الناس بقمة السلم الاجتماعى فيقول ان جيله كان يؤمن بأن طريق الصعود الاجتماعى مفتوح امام كل ذكى مجتهد مادام الحظ حليفه ، فى حين أن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية يشعر بالمرارة والاحباط لأن الطريق أمامه مسدود . « وأنا على يقين تام من أن الشباب الطامح فى كل مكان الشاعر بأن الطريق أمامــه مسدود سيشعر بعطف شديد على أدب ما بعد الحرب العالمية الثانية فى انجلترا »

ويختتم « سنو » مقاله قائلا انه لا يستطيع أن يجزم بما سيتمخض عن الرواية الواقعية الانجليزية المعاصرة ، فقـــد استطاعت هذه الرواية بالحاحها أن تؤكد وجـــودها ولكن جنوحها نحو الرتابة بسبب تكرار الموضوعات التى تعالجها يحد من آفاقها ويشكل خطرا عليها . ولهذا لا يرى ســـنو مناصا من أن يوسع هؤلاء الروائيون المعاصرون من آفاقهم الفنى اذا أرادوا لأنفسهم الاستمرار فى البقاء على قيد الحيــاة فى الحقل الأدبى . وسـنو يعلم أن هنــاك تيــارات فى الرواية الانجليزية المعاصرة غير التيار الواقعى الذى يجد تعبيرا عن نفسه فى أدب « أميس » ، و « دين » ، و « برين » وأستاذهم ورائدهم « وليم كوبر » ، غير أن هذا التيار الواقعى هو أبرز التيارات الروائية طرا ، وأن شيئا طيبا قد يتمخض عن هذا التيار الواقعي .



قصة قصيرة

بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوى



اخيرا زرت المتحف يا عبد الموجود . زيارة كان نفسك فيها من زمان . آخ يا دماغى ! لا بد أن عندك حمى . رأسك ساخن . مفاصلك ترتعش . والنبض أيضا سريع . من أربعين سنة وأنت تحلم بهذه الزيارة . هل تذكر يوم ذهبت لأول مرة فى رحلة مع المدرسة ؟ كنت أيامها بالبنطلون القصير يا عبد الموجود . والمدرس أيضا كان قصيرا . ومن الذى لا يبدو قصيرا أمام تمثال رمسيس ؟ والاسماء الكثيرة ما زلت تذكرها . ولكن فى أى دولة هى ؟ دماغى سينفجر . أين الثلج الذى وضعته زوجتك الى جانبك ؟ على الكرسى أم على المكتب ؟ آخ ! بل هو على رأسك . ومع ذلك فاين ذهب ؟ لا بد أنه الآن يغلى . يا لطيف ! خوفو وخفرع وأحمس الشجاع واخناتون النحيف المسلول . لكن الايام تمر . والسنون تمر . والاتوبيس كل يوم على المتحف يمر . ولكنك لا تنزل منه ، لا تنزل منه يا عبد الموجود . المتاحف خلقت للسياح . وزوجتك عندها شغل فى المطبخ . والاولاد يلزم لهم ملابس للشتاء . والدوسيهات لا بد أن تراجعها بالليل . وعيشة الدنيا تعب . عيشة الدنيا تعب يا عبد الموجود .

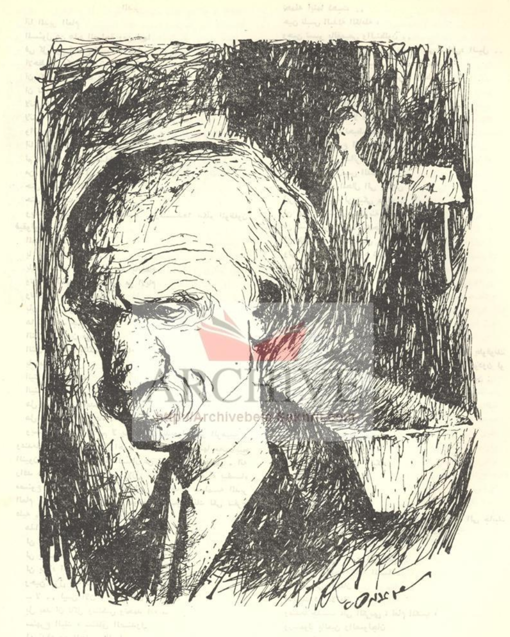
اليوم هو الجمعة . لأنك خرجت من المتحف على الصلاة . القاعة كانت مزدحمة يا عبد الموجود . ودفعت فيها خمسة وعشرين قرشا . والسياح كانوا فى كل مكان . حمر وبيض وعيونهم خضر وشعرهم أشقر وطويل . والصناديق الزجاجية كانت مرصوصة جنبا الى جنب . عشرة ، عشرين ، ثلاثين . وشبان وعجائز ونساء . وأحمس شعره ما زال هناك . الغريبة ان شعره اصفر . اصفر مثل شعر الانجليز . والجلد مازال على حاله ، وحتى الاسنان . والشابة التى على اليمين فيها ملامح من زوجتك . وجهها عريض ، عظم خديها بارز ، بشرتها سمراء ، الابتسامة لا تزال على شفتيها . لا بد أن دمها كان خفيفا . والصلاة وجبت يا عبد الموجود . والجامع كان على آخره . وفرشت الجرنال على الرصيف . آخ يا دماغى ! الشمس كانت تلسع . الشمس هى السبب . وأحمس أسنانه لا زالت تلمع . والبنت السمرا لا زالت تبتسم . من ثلاثة آلاف سنة ؟ أو أربعة آلاف ؟ أو حتى خمسة ؟ من يدرى يا عبد الموجود ؟ ويحفظونك فى صندوق من زجاج والسياح تتفرج عليك ؟ ويعرفون أنك كنت موظفا فى الارشيف ؟ أربعين سنة ؟ أربعين سنة يا عبد الموجود ؟

اليوم اجازة . أول أجازة بحق وحقيق . استرح لك يوما يا عبد الموجود ! يوما من نفسك ! أربعين سنة وأنت تعمل مثل الحمار . أربعين سنة وأنت تصحو من النوم ، وتجرى على الديوان ، وتجلس على المكتب ، وتفحص البوستة ، وتسرك الجوابات ، وتفرز الصادر من الوارد . أربعين سنة وأنت تشرب الشاى وتاكل الفول ، وتقرأ الجرنال ، وتقف زنهار أمام الرئيس والمدير . أربعين سنة وأصبحت على المعاش يا عبد الموجود ؟ الشمس كانت نار . وقاعة المومياء ملآنة بالتوابيت والسياح شعرهم أشقر وعيونهم خضر . شباب وصحة وملك صحيح . وأحمس راقد على ظهره . والبنت السمراء أم شعر أسمر تبتسم . وتحتمس وجهه متآكل . ومكانك معهم يا عبد الموجود ، مكانك معهم فى الصندوق او فى التابوت .

عندما تدخل فى الصباح الى الديوان سيكونون جميعا فى استقبالك . السعاة واقفون على الجانبين . حللهم زرقاء . وجوههم المصفرة تبتسم . يقفون على الجانبين ليحيوك . أيديهم الخشنة تريد أن تمتد لتصافحك . وفى أعلى السلم ستلمح رئيس القلم ومدير الادارة والمدير العام . نعم انهم ينتظرونك . ابتسامتهم العريضة ستخجل تواضعك ، ولكن حاول ألا تتعثر فى الطريق ! لماذا الخجل يا عبد الموجود ؟ ألأنك تلبس حلتك السوداء ؟ ولكنهم رأوها عليك من قبل . ألأنك تلبس قميصا جديدا ، ياقته منشاة ؟ ولكنه يبدو كذلك فحسب . أم لأنك تلبس حذاء شديد اللمعان ؟

سيسلمون عليك . سيرحبون بك (حاذر فربما أخذوك بالاحضان !) سيقولون لك : كل شىء جاهز وعلى ما يرام . الاوراق منتهية . والمعاش ستقبضه بالكمال والتمام . ولكن قبل الامضاء تعال لنحتفل بك . لا تحاول أن تعتذر . فكل شىء جاهز كما قالوا . والشمس لا تلسع رأسك . ومكانك محفوظ فى قاعة المومياء .

الموكب سيتحرك يا عبد الموجود . أنت فى الوسط . المدير فى المقدمة . السعاة على الجانبين . وكل شىء على ما يرام . وعندما تدخل الى حجرة المدير ـ يالها من حجرة فخمة ، مزدانة بالستائر المخملية وبالسجاد ، بصور المديرين السابقين وبأوانى



الزهور والريحان ـ ستجد أن مكانك ايضا هناك . افتح عينيك ، فكل شىء معد من أجلك . افتح اذنيك ، فالخطب التى ستتلى عليك طويلة وفصيحة . ابلع ريقك ، فالمائدة مرصوصة بالوان الطعـــام . سوف يجلس الجميع ، كل فى مكانه ، وسيقف السعاة ، على أهبة الاستعداد . وعندما يقف المدير ، سيسود الصمت ، وعندها يتكلم فيقول :

المدير

أنا المدير العام
المسئول عن هذه المصلحة ومن فيها
فى كل يوم أراجع كشوف الغياب
ألاحظ أن يكون كل شىء فى مكانه
أن يكون كل موظف على مكتبه
أن تشرق الشمس فى موعدها
لأننى أقدس النظام
لأننى أقدس النظام
واليوم جئت بنفسى لأحتفل بك ،
أنا الذى كنت موظفا مثلك
ثم صعدت بهمتى ونشاطى
من الوحل حتى لمست النجوم
حتى أصبحت المدير العام
حتى أصبحت المدير العام
ويصمت المدير ليلتقط أنفاسه . وعنـــدها يتكلم الموظفون فيقولون :
المجد لك ..
يا أيها المدير العام ..
يا من تسمح لقلوبنا أن تدق بانتظام
وتراجع كشوف غيابنا على مر الايام
وتأذن لنا ، وما أكرمك ،
بأن نقبض مرتباتنا فى أول كل شهر .
ها نحن قد جئنا
اثنان وسبعون موظفا
اثنان وسبعون بالكمال والتمام
يا زميلنا العزيز
أتينا لنحتفل بك
أتينا لنودعك الى المعاش
هل علمت ماذا أعددنا لك ؟
هل سمعت عن المفاجأة ؟
ويسكت الموظفون لأنهم لا يملكون أن يذيعوا السر الرهيب .
وعندما يتحرك المدير الى آخر القـاعة التى تضيئها مصـابيح النيون ، ويمد يده ليرفع الستار عن الصندوق الجميل . انه راقد هناك ، كأنما وجد من الازل ، كأنه جسد امرأة بيضـاء مصنوع من الفضة ، غامض وساحر ومخيف . سيلمسه المدير العام بكفه ، سيطوف حوله الموظفون ، سيدعونك لكى تتفرج عليه . وسوف يتكلم المدير ويقول :
هذا الصندوق الفخم الجميل
لن يليق لغيرك ..
لن يناسب سوى جسدك ..
لن يملاه أحد ــ حين يتمدد فيه ــ سواك ..
وحين تنزل فيه لتستريح
ــ لا .. ليس الآن . ليس الآن .
بل بعد أن تأكل وتتنفس وتحمد الله ــ
سنهرع اليك ، سنغلق الصندوق
لن ندقه من الخارج بالمسامير
لا تخف . ولن نغلق عليك الغطاء .
لن نلقى به فى النيل ..
لأنك كنت دائما فى التابوت ..
تحمله اينما ذهبت ..
حين تلبس البذلة الكاملة ،
وحين تسير بالقميص والبنطلون ..
حين تجلس على القهوة وحين تتمشى على شاطىء النيل ..
حين تقف أمام دكان البقال ودكان السجائر
وحين تتزاحم فى الشارع والترام والطابور ..
حين تحلم بالسفر الى بلاد بعيدة ..
أو بحساب فى البنك وثلاجة بدون تقسيط ..
وعندما نلقى بك ــ لا فى الماء كما أكدت لك ــ
وجدران التابوت تحيط بعظمك ولحمك من كل مكان ــ
الى زحام الشارع المجنون ،
لن تنزع ايزيس غدائرها ، لن ترتدى ثياب الحداد
وعندما يرد عليه رئيس القلم فيقول :
يا أيها الموظف المحال الى المعاش
ايزيس الرحيمة لن تبكى عليك .
لن تهيم فى شوارع المدينة بحثا عنك .
لن تسأل الرجال ولا الملاحين والاطفال ــ
لن تلقى بك الامواج على شاطىء بعيد
ولن تلتف حولك جذوع شجرة
وعندما يكتشفونك
لن تبكى عليك عين
ولن ترتمى أم على التابوت
أو تلقى بنفسها على جثتك
أو تجعل محياها على محياك
لا ولن تقبلك ولن تجهش بالبكاء .
وحين يسكت يتقـدم الموظفون فيلتفون حولك ، يطوقونك بأجسادهم وأيديهم ورائحة العرق التى تفوح منهم ، يودون لو يحملونك فوق رءوسهم كما يحملون خشبة النعش ويقولون :
جوقة الموظفين
ايزيس لن تكون هناك
لن تفتح الصندوق العجيب
ولن تضع محياها على محياك
ايزيس لن تكون هناك
لن تقبلك ولن تجهش بالبكاء
لأن أشلاءك الاربعة عشر
لم تجمعها يد انسان
لم تجمعها يد انسان .
ويتقدم المدير العام ، الذى كان يقف من البداية الى جانبك ويضع يده على كتفك ليروى تاريخ حياتك فيقول :
ساعة ولدت دوى صوت يقول
ها هو المسكين يخرج الى النور
لم تجد الولادة اللفافة المناسبة
فدثرتك فى الاكفان
فدثرتك فى الاكفان
وعندما جلست على الكرسى ، أمام المكتب ،
ورسموك بالعين والصولجان
عندما جلست عليه ، فى عز الشباب
انخسف القمر ونسيك الله
تعلمت كيف تضغط على الجرس ، وتطلب الشاى
وكيف تخفض رأسك

وتقول : الحمد لله .
غرقت فى الملفات والدوسيهات
تعثرت فى اللوائح والقوانين
كنت صاحب الجلالة أوزيريس العظيم
تزرع الحب ، تخصب الارض
تعلم ، بغير سلاح
تهذب ، بغير تخويف ،
تسحر ، بغير غناء
الآن ماذا جرى لك ؟
فيجيب الموظفون كأنهم صوت واحد :
تعثرت فى اللوائح والقوانين
تعثرت فى اللوائح والقوانين
من البيت الى المكتب
ومن المكتب الى البيت
يا قطرة عرق فى زحام الاوتوبيس
يا حرفا مهملا فى ملف كبير
يا أيها الزوج الشهم ، والاب الكريم ، والحاكم العادل
يا أول من علم الانسان
يا رسول الحب والسلام على الارض
من الذى يجمع رفاتك المبعثرة ؟!
من الذى يحييك من جديد ؟!
ويتقدم السعاة — الذين يبدو أنهم خجلوا من صمتهم طوال هذا الوقت فيقولون :
عبد الموجود !
نحن السعاة المخلصون
أيدينا الخشنة طالما حملت لك الشاى الثقيل
طالما أحضرت القهوة للضيوف والاحباب
فى كل يوم نقف عندما تمر أمامنا ،
نسألك عن الصحة والمزاج
ننظف الملفات وننفض التراب ،
نسب الدنيا ونلعن الغلاء
نقول على الرغم من كل شىء : الحمد لله .
ونرضى بالبقشيش القليل
نرضى بالبقشيش القليل
وترد جوقة الموظفين :
ايزيس !
أيتها الزوجة المخلصة
أيتها الأم الرءوم
لماذا نسيت زوجك ؟
لماذا نسيت ابنك ؟

المأدبة التى أقيمت لك تليق بالمعاش حقا . ها أنت يا عبد الموجود تتصدرها . السعادة يقدمون اليك طبقا بعد طبق . اللحوم النادرة والفواكه المنتقاة تملأ رائحتها أنفك وتنفذ الى صدرك . أكواب الشاى الاسود وأطباق الشطائر والحلوى لا تفرغ أبدا . الحفل حفل وداع لكنه طيب ومستسلم وبهيج . وعندما تفرغ أكواب الشاى الاسود الثقيل سيهب « ست » واقفا ويصيح بأعلى صوته الخشن البغيض : فلتشربوا أيها الصحاب ! وانتم أيضا أيها السعاة ! لا تنسوا أنفسكم ! اشربوا نخب صاحب الجلالة أوزيريس العظيم ، ملك مصر الخالدة . ثم يشرب ويشرب الى أن يخبط على المائدة مرات وينبه الجميع الى خطبته القادمة ، ها هو يقف منتصبا ، قويا ، فارع الطول . نظارته السميكة على عينيه ، شعره ملاه الشيب ، وجهه أقبح وجه شاهده حراس طيبة ذات الابواب المائة طول حياتهم ، رأسه الضخم مستقر على عنق قصير مكتنز كعنق الثور ، حاجباه كثيفان أسودان كزوج من الخنافس ، وعندما يتكلم ، ينفث الدخان من سيجاره الكالح الغليظ ، ويتحسس كرشه الضخم عند كل كلمة :
قديما يا أيها الاخوان
وقبل أن أصاب بالسكر والكبد وضغط الدم
كنت أصيد ليلا فى ضوء القمر
عندما عثرت عليك يا عبد الموجود
تعرفت على جثتك
— لم أكن قد لبست نظارة بعد —
مزقتها أربع عشرة قطعة
بعثرتها فى كل مكان .
ايزيس غرقت فى دموعها
ايزيس أصبحت عمياء ولن تبحث عنك .
وعندما يكبر حورس
لن يمتطى ظهر الحصان ولن يمد القوس
لن يحاول الانتقام لأبيه
— اذ كيف يستطيع وكل شىء ينتقم الآن منه ؟! —
بل سيجلس هو أيضا على مكتب
ويصبح حرفا مهملا فى ملف الخدمة
وقطرة عرق فى زحام الترام
وعندما يكبر فى السن ويلبس نظارة سميكة
سيحال الى المعاش ، سيحال الى المعاش
وحين يموت ، لن يدفن فى معبد ولا ضريح ،
لن تحط الطير عليه ، ولن يدنو السمك منه
ويجيب الموظفون قائلين :
لن تحط الطير عليه
ولن يدنو السمك منه
ولن يسمع صوت ايزيس تنادى
عد الى بيتك ! عد الى بيتك ، يا من تسكن الشمس
عد الى بيتك فقد طالت غيبتك
تعال وزر حبيبتك ، زر أختك التى تحبك
عد الى بيتك ، يا أخى وحبيبى
ألا تسمع اذن صوتى ؟
لكنك لن تستطيع أن تعود يا عبد الموجود . لن تستطيع أن تعود . فقد أخذوك من يدك ، من مئات السنين ، وقادوك الى المملكة السفلى ، مملكة الموت والظلام ، المملكة التى كتب على بابها : يا أيها الداخل من هذا الباب ، ودع كل أمل . هل تقول انهم يحتفلون بك ؟ نعم ، ولك الحق . يحتفلون بوضعك فى التابوت . والتابوت غامض وساحر وجميل ، مرصع بالاحجار النفيسة ، براق من المعدن الخالص ، رسمت عليه زهرة لوتس وحيدة وحشيت جوانبه بالملفات والدوسيهات والتقارير . ومن يدرى ؟ فبعد أن تدخل فيه وتتمدد وتتثاءب وتشرب شايك الاسود الاخير ، وبعد أن يأخذوا امضاءك على ورقة المعاش ربما تذكروا فرسموا وجهك الاسمر النحيل على غطائه ، ولم ينسوا أن يضعوا على شفتيك ابتسامة راضية ، وفوق عينيك نظارة سميكة ، وعلى رأسك تاج الوجهين .

كتاب الشهر

طوق الحمامة
لابن حزم

عرض
يوسف الشارونى

طوق الحمامة كتاب من بين عدة كتب تثبت أن تراثنا العربى تناول أرق الموضوعات بأرق لغة ، وان فى هذا التراث محاولات مبكرة عبقرية لما يعرف اليوم بعلم النفس ، ومن يقرأه يدرك طواعية اللغة العربية للتعبير عن ادق الخلجات ، وان ما يقال عن قصورها ليس الا قصورا من متكلميها فى التعرف عليها والألفة بمفرداتها وتراكيبها

« كلفتنى ـ أعزك الله ـ أن أصنف لك رسالة فى صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأغراضه ، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة » .



يبدأ ابن حزم الأندلسى رسالته فى الحب المعروفة باسم «طوق الحمامة» وابن حزم امام وفقيه وسياسى اندلسى عاش فى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى اذ توفى عام ٤٥٦ هـ . أى منذ حوالى الف عام . ومن « طوق الحمامة » نعرف الكثير عن ابن حزم حتى تاريخ كتابته هذه الرسالة ، فهو يذكر لنا بعض أساتذته الذين درس عليهم (٢) كما نعرف أن اخا له توفى بالطاعون

(١) أمكن الرجوع الى ثلاث طبعات لطوق الحمامة ، أقدمها طبعة ليدن ، ١٩١٤ م . وبه مقدمة بالفرنسية للدكتور بتروف الأستاذ بجامعة بطرسبرج . والثانية نشرتها مكتبة عرفة بدمشق ١٣٤٩ هـ ـ ١٩٣١ م . وبها مقدمة للاستاذ محمد البزم . والثالثة نشرتها المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ، ١٩٥٩ م . تحقيق الأستاذ محمد كامل الصيرفى وبها مقدمة للاستاذ ابراهيم الابيارى ، وهذه الطبعة الاخيرة هى التى أشرنا الى أرقام صفحاتها .

(٢) الطوق ص ٧٠ ـ ٧٢ .

فى قرطبة عام ٤٠١ هـ . (١) كما توفى ابوه عام ٤٠٢ هـ (٢) كما نعرف من هذه الرسالة أن البربر ضربوا قصر أسرته البديع ببلاط مغيث (٣) وانه غادر قرطبة عام ٤٠٤ هـ (٤) واختار المرية لاقامته (٥) ويبدو انه استطاع ان يعيش هناك فى شىء من الهدوء الى أن خلع على بن محمود الحسنى المسمى بالناصر - بالاتفاق مع خيران صاحب المرية - الامير سليمان الاموى عام ٤٠٧ . ولما كان خيران يظن أن ابن حزم يتآمر لصالح الأمويين فقد سجنه وصديقه أحمد بن اسحاق بضعة أشهر ثم نفاهما ، وذهب الصديقان الى (حصن القصر) فتلقاهما حاكمه بالترحاب ولما علما انه قد نودى بالمرتضى عبد الرحمن بن محمد خليفة فى مدينة بلنسيه ، تركا مضيفهما بعد أشهر قلائل وذهبا الى هذه المدينة بطريق البحر ، حيث التقى ابن حزم باصدقاء آخرين (٦) ، ثم عاد الى قرطبة عام ٤٠٩ هـ . بعد غيبة ست سنوات عنها ابان حكم الخليفة القاسم بن محمود (٧) . كما نعلم من خاتمة رسالته انه الفها وهو فى المنفى حتى ليقول ان الكلام فى مثل هذا الموضوع انما هو من فراغ القلب ، ويعجب لاستطاعته حفظ شىء وتذكر فانت بالرغم مما هو فيه (٨) .

وقد أمكن معرفة هذه المعلومات عن ابن حزم من رسالته طوق الحمامة لأنه يلجأ فى حديثه فيها عن الحب الى الاستدلال على ما يقول من مصدرين هما : تجربته الشخصية ، وحديث الثقات من اهل زمانه . ولكنه لايفصح عن اسماء فيما يرويه حفظا للاسرار والصداقات ، الا اذا كانت القصة مشهورة ، فلا داعى لاخفاء اسماء اصحابها ، أو لان صاحبهما قد اجاز ذكر اسمه (٩)

١

تعريف :

يبدأ ابن حزم رسالته بتعريف الحب فيقول أن الحب أوله هزل وآخره جد ، وهو لا يوصف بل لابد من معاناته حتى تعرفه . والدين لا ينكره والشريعة لا تمنعه اذ القلوب بيد الله عز وجل . وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير (١٠) .

والمحبة انواع ، وأفضلها محبة المتحابين فى الله عز وجل ، ومحبة القرابة ، ومحبة الألفة والاشتراك فى المطالب ، ومحبة التصاحب والمعرفة ، ومحبة البر يضعه المرء عند أخيه ، ومحبة الطمع فى جاه المحبوب ، ومحبة المتحابين بسر يجتمعان عليه يلزمهما ستره ، ومحبة بلوغ اللذة وقضاء الوطر ، ومحبة العشق التى لا علة لها الا اتصال النفوس المقسومة . وكل هذه الانواع تتغير بتغير أسبابها الا محبة العشق الصحيح فهى

(١) الطوق ص ١١٧ .

(٢) الطوق ص ١١١

(٣) الطوق ص ٩٤-١١٧ .

(٤) الطوق ص ١١٢ .

(٥) الطوق ١١٨ .

(٦) الطوق ص ١١٨ .

(٧) الطوق ص ١١٢ .

(٨) الطوق ص ١٥٤ .

(٩) الطوق ص ٢ .

(١٠) الطوق ص ٥ .

التى لا فناء لها الا بالموت . وفى هذه الحال يشغل البال ويحدث الخبل والوسواس والنحول وسائر دلائل الحزن على نحو لايحدث مثله فى سائر اجناس الحب (١) .

وهنا يجدر أن نشير الى رأى مخالف ابداه ابن حزم فى رسالة أخرى له هى رسالته فى (تهذيب الاخلاق) ، حين رد الحب فى جميع صوره الى سبب نفسى واحد بدلا من هذه الأسباب المتعددة ، فالطمع هو محور الحب فى « تهذيب الأخلاق » كما أنه من ناحية أخرى سبب لكل هم . فهناك أنواع من الحب تختلف فى الظاهر ، لكنها ترجع كلها الى أصل واحد هو الطمع فيما يمكن نيله من المحبوب ، حتى من يقر برؤية الله ، ويحن الى تحقيقها تجده لا يقنع بشىء دونها لطمعه فيها ، ولكن الذى لا يؤمن بها ، أى لا يطمع فيها ، لا يحس بها أصلا . وترى المسلم يحب ابنة عمه حبا مفرطا على قدر طمعه فى أن تصير اليه . بينما تجد النصرانى الذى لا يحق له الزواج من ابنة عمه (٢) لايحس نحوها بشىء اطلاقا . وترى هذا النصرانى نفسه يعشق اخته من الرضاع بينما لا يحس المسلم بعاطفة نحوها لقلة طمعه فيها .

وعلى أساس الطمع يمكن ترتيب أنواع المحبة : فأدنى أطماع المحبة ممن تحب ، الحظوة منه والرفعة لديه والزلفى عنده اذا لم تطمع فى اكثر ، وهذه غاية أطماع المحبين لله تعالى . ثم يزيد الطمع فى المجالسة ثم فى المحادثة والمؤازرة ، وهذه أطماع المرء فى سلطانه وصديقه وذى رحمه . وأقصى أطماع المحب ممن يحب ، المخالطة بالاعضاء (٣) .

ومعنى هذا أن الطمع لدى ابن حزم فى رسالته « تهذيب الأخلاق » هو الذى يوجد هذه الظاهرة الانسانية التى تسمى الحب ، فتتشكل بمختلف الأشكال وتصبح فعالة فى حياة صاحبها ، وهو ما لم يشر اليه اطلاقا فى كتابه طوق الحمامة الا حين تحدث عن محبة الطمع فى جاه المحبوب ، كما أنها فكرة تختلف تماما عن رد العشق بالذات الى تلك الفكرة الاسطورية التى تدور حول النفوس المقسومة على نحو ما ذكر فى رسالته « طوق الحمامة » .

الفرق بين المحب والمحبوب :

وثمة فكرة نكتشف ان ابن حزم يؤكدها من اول كتابه الى آخره تلك هى تفرقته بين المحب والمحبوب ، فليس الحب لديه علاقة متبادلة تتعادل فيها مسئولية الطرفين ، بل هى اندفاع من أحدهما وقبول أو أعراض من الطرف الآخر ، ولهذا تختلف التزامات كل من الطرفين ازاء الآخر .

ونحن نلتقى بأول تفرقة بين المحب والمحبوب عندما يذكر ابن حزم نظرية النفوس المقسومة ليعلل بها الحب ، وهى نظرية لها أصل اغريقى تقول ان كل نصف يبحث عن نصفه الذى انفصل عنه ، وان كان ابن حزم يحاول أن يردها الى الآية

(١) الطوق ص ٧ .

(٢) لعله عرف كان سائدا لدى بعض الطوائف المسيحية فى عهد ابن حزم .

(٣) من رسالة ابن حزم فى مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق والزهد فى الرذائل ، مضمنة فى « رسائل ابن حزم » تحقيق الدكتور احسان عباس ، مكتبة الخانجى والمثنى ، مصر ، ص ١٣٧ - ١٣٩ .

الكريمة « هو الـذى خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن اليها » . ويعلق قائلا : فجعل علة السكون انهـا منه . ثم يفند ما يقال عن أسباب الحب الأخرى : فلو كان سببه حسن الصورة الجسدية لوجب الا يستحسن الاجمل الأقـل جمالا ، ونحن نجد كثيرين يحبون من هم أدنى منهم . ولو كان السبب الاتفاق فى الأخلاق لما احب المرء من لا يساعده ولا يوافقه . وحين تكون المحبة لسبب من الاســباب فانها تفنى بفنائه (١) .

أما الذى لا يحب من يحبه فان نفسه تكون محـاطه ببعض الحجب المحيطة بها من الطبائع الأرضية فلا تحس بالجزء الذى كان متصلا بها قبل حلولها حيث هى ولو أنها تخلصت من هذه الحجب لاســتويا فى المحبة . وهـذا هو الفرق بين المحب والمحبوب فنفس المحب لا يحجبها شىء من هذه الطبائع الأرضية وهى تعلم الجزء الذى كان متصلا بها فتطلبه وتقصده ، وتشتهى علاقاته (٢) .

لهذا لا يتفق ابن حزم مع هؤلاء الذين يرون تجنب الأحباء الذين لا يبادلونهم حبا بحب ، لأنه يرى أن الحب ليس اختيارا بل اضطرارا . ولو أمكن الا تبذل نفسك لما بذلتها . ولهـذا ينكر ابن حزم قول القائلين بأن صبر المحب على ذلة المحبـوب دناءة فى النفس لأن المحبوب شخص لا نظير له فى نظر المحب ، له أن يعفو ويرضى متى شاء (٣) . وتمشيا مع هذا يجيز ابن حزم أن يرضى المحب رغبته من محبوبه سواء سخط أو رضى ، ويرى أنه من الممكن أن يحقق المرء لذته كاملة فى هذه الحال(٤) مادام تبادل العواطف ليس شرطا للمحب .

وعند الحديث عن علاقة الحب بالملل يعود ابن حزم فيؤكد الفرق بين موقف كل من المحب والمحبوب . فالمحب لا يجب أن يعرف الملل طريقه اليه ، ولذلك يبعـد هذه الصـفة عن المحبين ويجعلها فى المحبوبين ، فهم أهل التجنى والمقاطعة . أما اذا اتصف بها محب فلن يصفو له صديق ، ولن يصح له اخاء ، وهو لا يثبت على عهد ، ولا [illegible]بر على الف (٥) .

كذلك يفرق ابن حزم بين وفـاء المحب ووفاء المحبوب ، فالوفاء اوجب على المحب لانه هو الذى بـدأ بالمودة ولم يجبره أحد على ذلك . أما المحبوب فهو المقصود نحوه وهو مخير فى القبول أو الرفض ، فان قبل فغـــاية الرجاء ، وأن أبى فلا يستحق اللوم .

وللوفاء شروط على المحبين لازمة : أولها أن يحفظ عهد محبوبه ويرعى غيبته ، وتستوى علانيته وسريرته ، ويطوى شره وينشر خيره ، ويغطى على عيوبه ، ويحسن (بتشديد السين) أفعاله ، ويتغافل عما يقع منه على سبيل الهفوة ، ويرضى بمـا حمله ، ولا يكثر عليه بما ينفر منه . وعلى المحبوب ان ساواه فى المحبة مثل ذلك ، وان كان دونه فيها فليس للمحب ان يكلفه الصعود الى مرتبته ، ويكفيه منه حينئذ كتمان خبره والا يقابله بما يكره ولا يخيفه به (٦) .

(١) الطوق ص ٦ .
(٢) الطوق ص ٧ ، ٨ .
(٣) الطوق ص ٤٣ ، ٤٦ .
(٤) الطوق ص ٤٧ .
(٥) الطوق ص ٧٣ .
(٦) الطوق ص ٨٠ ، ٨١ .

وعاقبة كل حب احد أمرين ، أما المـوت واما السلو . والسلو فى التجربة الجميلة ينقسم قسمين : سلو طبيعى وهو المسمى بالنسيان ، يخلو به القلب ويفرغ به البال ، ويـكون الانسان كانه لم يحب قط . والثانى السلو المسمى بالتصبر ، فتـرى المرء يظهـر التجلد ، ويـرى ان بعض الشر أهون من بعض ، وهو ليس بناس ولكنه ذاكر .

والأسباب الموجبة للسلو المنقسم هذين القسمين كثيرة ، وعلى حسبها وبمقدار الواقع منها يكون تقدير السالى او ذمه . وهنا يقيم ابن حزم تقسيمه لأسباب السلو على أساس تفرقته بين المحب والمحبوب . فمنها ثلاثة من المحب هى : الملل ، ومن كان سلوه عن الملل فليس حبه حقيقة ، انما هو طالب لذة ، والسالى من هذا الوجه ناس مذموم . ومنها الاستبدال ، وهو اقبح من الملل ، وصاحبه أحق بالذم . ومنها حياء طبيعى فى المحب يحول بينه وبين الاعتراف بحبه لمن يحب ، وبطول الزمن تبلى المودة ويحدث السلو . وهذا وجه ان كان السالى عنـه ناسيا فهو ليس منصفا ، اذ منه جاء سبب الحرمان ، وان كان متجلدا فليس بملوم اذ آثر الحياء على لذة نفسه .

فهذه الأسباب الثلاثة أصلها من المحب ، ثم هناك أسـباب اربعة من قبل المحبوب : أولها الهجر ، ويكون ممن وصلك ثم قطعك بسبب كلام نقله واش ، أو لذنب واقع ، أو لشىء قام فى النفس ، ولم يمل الى سواك . والمحب الناسى هنا ملوم دون سائر الأسباب الواقعة من المحبوب ، لانه لا شىء يلزم المحبوب ، وتذكر المحب عهد الالفة أمر واجب . ولكن المحب السالى على جهة التصبر والتجلد ها هنا معذور ، اذا رأى الهجر متماديا ولم ير للوصال علامة ولا للمراجعة دلالة .

اما ثانى أسباب السلو من قبل المحبوب ان يكون نفارا منه وانزواء قاطعا للاطماع ، وهذا الوجه من أسباب السلو صاحبه معذور وغير ملوم اذا لم يقـــع تثبت يوجب الوفاء ، ولا عهد يقتضى المحافظة .

ومنها جفاء يكون من المحبوب . ومنها الغدر الذى لا يحتمله أحد ولا يلام السالى فى هذه الحال ناسيا أو متجلدا ، بل يقع اللوم على من يصبر عليه (١) . والفرق بين الجفاء والغدر هو الفرق بين من مال الى غيرك دون أن يتقدم لك ومن وصلك ثم قطعك لغيرك ـ وكلاهما مختلف عن الهجر .

وهكذا نجد أن ابن حزم لا يشترط تبادل العواطف لظاهرة الحب ، بل انه يرى ـ على العكس من ذلك ـ أن من طبيعـة الحب أن يكون هناك محب ومحبوب ، وان يختلف موقف كل منهما من الاخر ، ومما تمليه عليه عاطفته .

الفرق بين الحب والشهوة :

كذلك يفرق ابن حزم بين الحب والشهوة على أسـاس التفرقة بين الظاهر والباطن فالشهوة هى حب الصورةالحسنة ، أما الحب فيكون حين تميز النفس شيئا وراء هذه الصورة (٢). لهذا فان من يدعى انه يحب من نظرة واحدة لا يكون حبه

(١) الطوق ص ١٠٥ ـ ١١٤ .
(٢) الطوق ص ٩ .

الاضربا من الشهوة (١) ، لانه ـ تمشيا مع التفرقة السابقة بين الحب والشهوة ـ لا يكون قد تعلق الا بالصورة الحسنة ، أما معرفة ما وراء هذه الصورة فيتطلب وقتا أطول .

كذلك من يزعم أنه يحب اثنين ، فانما هذه شهوة وتسمى حبا على سبيل المجاز (٢) . فابن حزم يؤمن بالوحدانية فى الحب لانه ـ كما قال فى شعره الذى استشهد به ـ شبيه بالايمان باله واحد ودين واحد .

كذلك لا يجب الخلط بين المحب والملول ، فالشخص الملول طالب لذة ومبادر شهوة (٣) .

شخصية دونجوانية فى الأدب العربى :

وحين يتحدث ابن حزم عن الملــول فانه يضرب مثلا بمن يتصف بصفات هى أقرب الى الدون جوانيه . ذلك هو أبو عامر محمد بن عامر الذى كان لا يثبت على حب النساء ، كما كان لا يثبت على حب الأصدقاء . ولا عجب فما الأندلس واسبانيا الا أرض واحدة أنبتت شخصية أبى عامر ومن بعده شخصية دونجوان ، فلنستمع الى ابن حزم وهو يصفه بقوله :

ولقد كان أبو عامر يرى الجارية فلا يصبر عنها ، ويحيق به من الاغتمام والهم مايكاد أن ياتى عليه حتى يملكها ، ولو حال دون ذلك شوك القتاد ، فاذا أيقن تصيرها اليه عادت المحبة نفارا ، وذلك الانس شرودا ، والقلق اليها قلقا منها ، ونزاعه نحوها نزاعا عنها ، فيبيعها باوكس الاثمان . هذا كان دابه حتى أتلف فيما ذكرنا من عشرات ألوف الدنانير عددا عظيما . وكان رحمه الله مع هذا من أهل الأدب والحـــذق والنبل والذكاء والحلاوة والتوقد ، مع الشرف العظيم والمنصب الفخم والجاه العريض . وأما حسن وجهه وكمال صورته فشىء تقف الحدود عنه .. ولقد كانت الشـــوارع تخلو من السيارة ويتعمدون الخطور على باب داره .. لا لشىء الا للنظر منه ، ولقد مات من محبته جوار كن علقن أوهامهن به ، ورثين له فخانهن مما أملنه منه ، فصرن رهائن البلى وقتلتهن الوحدة .

وأما اخوانه فانه تبدل لهم فى عمره ـ على قصره ـ مرارا . وكان لا يثبت على زى واحد كأبى براقش ، حينا يكون فى ملابس الملوك ، وحينا يكون فى ملابس الفتاك (٤) .

ولئن كان ابن حزم قد استطاع ان يقدم لنا بحياد هذه الصورة الدرامية المعبرة عن الدونجوانية ، فقد سبقه ابن المقفع فى كتابه « الأدب الكبير » الى تناول الدون جوانية كفكرة عامة متحيزا ضدها مسفها أصحابها ، فنراه يقول :

واعلم ان أوقع الأمور فى الدين وانهكها للجسد واتلفها للمال واقتلها للعقل وأزراها للمروءة واسرعها فى ذهاب الجلالة والوقار الغرام بالنساء .

ومن البلاء على المغرم بهن انه لا ينفك يأجم (أى يكره) ما عنده وتطمح عيناه الى ما ليس عنده منهن . وانمـــا النساء اشباه . وما يتزين فى العيون والقلوب من فضل مجهولاتهن على معروفاتهن باطل وخدعة بل كثيرا ما يرغب عنه الراغب ممـــا

(١) الطوق ص ٢٥ .
(٢) الطوق ص ٢٦ .
(٣) الطوق ص ١٠٧ .
(٤) الطوق ص ٤٣ـ٧٤ .

عنده ، افضل مما تتوق اليه نفسه منهن . وانما المرتغب عما فى رحله (أى بيته) منهن الى ما فى رحال الناس كالمرتغب عن طعام بيته الى ما فى بيوت الناس ، بل النســاء بالنســاء أشبه من الطعام عن طعام وما فى رحال النــاس من الأطعمــة أشد تفاضلا وتفاوتا مما فى رحالهم من النساء .

ومن العجب أن الرجـل الـذى لا باس بلبـه ورايه يـرى المرأة من بعيد متلفعة فى ثيابها : فيصـور لها فى قلبه الحسن والجمال حتى تعلق بها نفسه من غير رؤيه ولا خبر مخبر . ثم لعله يهجم منها على أقبح القبح واذم الدمامة فلا يعظه ذلك ولا يقطعه عن أمثالها ولا يزال شغوفا بما لم يذق ، حتى ولو لم يبق فى الأرض غير امرأة واحدة لظن أن لها شانا غيـر شـأن ما ذاق . وهذا هو الحمق والشقاء والسفه (١) .

تتويج الحب على العواطف الاخرى :

والتفرقة بين الشهوة والحب ليست الا حلقة من حلقــات اتجاه أعم يبدو فى الرسالة من حين لآخــر ، ذلك هو تتويج الحب على جميع العلاقات الأخرى ، واعطاؤه الأولوية والصدارة على بقية العواطف البشرية .

فعندما يتحدث ابن حزم عن الوصل يتحدث عنه بأسلوب كله رقة وشاعرية واجلال ، فيقول انه لولا أن الدنيا دار محنـة وكدر ، والجنة دار جزاء وأمان من المكاره ، لقلنا ان وصــل المحبوب هو الصفاء الذى لا كدر فيه ، والفرح الذى لا شائبة ولا حزن معه ، وكمال الأمانى ، ومنتهى الاراجى ثم يقول : ولقد جربت اللذات على تصرفها .. وأدركت الحظوظ فى اختلافها ، فما للدنو من السلطان ، ولا المال المستفاد ، ولا الوجود بعـد العدم ، ولا الأوبة بعد طول الغيبة ، ولا الامن بعـد الخـوف ، ولا التروح على المال ، من الموقع فى النفس ، ما للوصل ، لا سيما بعد طول الامتناع ، وحلول الهجر . ووصل حبيب جميل الأخلاق حسن الأوصاف أحسن من اشراق الأزاهير بعد انقشاع السحب ، ومن خرير المياه المتخللة لأفانين النوار ، ومن تانق القصور البيض قد أحدقت بها الرياض الخضر (٢) . وما فى الدنيا حالة تعدل محبين عدما الرقبا ، وامنا الوشاة ، وسلما من البين ، ورغبا عن الهجر ، وبعدا عن الملل ، وفقدا العذال ، وتوافقا فى الأخلاق وتكافيا فى المحبة ، وأتاح الله لهمـا رزقـا دارا ، وعيشــا قارا ، وزمانا هاديا . وكان اجتمــاعهما على ما يرضى الرب فى الحال ، وطالت صحبتهما واتصلت الى وقت حلول الموت الذى لامرد له ولابد منه (٣) . ثم مايلبث ابن حزم ان يتنبه الى أن ، هذا عطاء لم يحصل عليه أحد .

كذلك يستخدم صيغة التفصيل عندما يتحدث عن فرحـة محب أيقن أن قلب محبوبه عنده ، وذل محب هيمان بين يدى محبوب غضبان . فيقول : ولقد وطئت بساط الخلفاء ، وشاهدت محاضر الملوك ، فما رأيت هيبة تعـدل هيبة محب لمحبوبه ، ورأيت تمكن المتغلبين على الرؤساء ، وتحكم الوزراء ، وانبساط مدبرى الدول ، فما رأيت اشد تبجحا ولا أعظم سرورا بما هو

(١) ابن المقفع : الأدب الكبير والأدب الصغير ، دار الفكر ، مكتبة البيان ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٨٤ ـ ٨٥ .
(٢) الطوق ص ٦٠ .
(٣) الطوق ص ٦٣ .

فيه من محب أيقن ان قلب محبوبه عنده ووثق بميله اليه وصحة مودته له .

ثم يقول : وحضرت مقام المعتذرين بين السلاطين ، ومواقف المتهمين بعظم الذنوب مع المتمردين الطاغين ، فما رأيت أذل من موقف محب هيمان بين يدى محبوب غضبان (١)

من مظاهر الحياة الاجتماعية :

والرسالة بعد هذا تكشف عن أكثر من مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية فى عصر ابن حزم . فمما يلفت انتباهنا أنه لا يفرق اطلاقا بين حب الرجل للمرأة والحب بين أفراد الجنس الواحد ، ويذكره على أنه شيء عادى معترف به ، وهو ليس مجرد علاقة جنسية بل هو هيام وغرام على نحو ما يقع بين الرجل والمرأة . فنراه مثلا يقول بكل بساطة : ويحكى عن الحسن بن هانى ، أنه كان مغرما بحب محمد بن هارون المعروف بابن زبيدة .. ومثل هذا كثير فى الرسالة (٢) ، وهو امرشاع فى كثير من المجتمعات الأخرى مثل المجتمع الاغريقى .

وقد حاول اخوان الصفا من قبله أن يفسروا هذا اللون من العلاقات ، فقالوا انه يوجد فى المجتمعات التى يحتاج فيها الأطفال والصبيان الى التعليم على أيدى أساتذة بالغين ، فمن أجل هذا يوجد فى الرجال البالغين رغبة فى الصبيان ومحبة للغلمان ليكون ذلك داعيا لهم الى تاديبهم وتهذيبهم وتكميلهم للبلوغ الى الغايات المقصودة بهم . وهذا موجود فى اكثر الامم التى لها شغف فى تعلم العلم مثل اهل فارس والعراق والشام والروم وغيرها من الأمم ، وأما الأمم التى لا تتعاطى العلوم والصنائع والأدب مثل الاكراد والاعراب والزنج والترك ، فانه قل ما يوجد فيهم ولا فى طباعهم الرغبة فى عشق الغلمان (٣) .

لكننا ــ من ناحية أخرى ــ لا نكاد نعثر على محاولة لابن حزم يربط فيها بين أشكال الحب وامكانياته من ناحية ، والأوضاع الاجتماعية من ناحية أخرى بينما نجد أديبا مثل الجاحظ استطاع ان يكشف تلك العلاقة قبله بنحو قرنين ، فنجده يقول : ورجلان من الناس لا يعشقان عشق الاعراب : أحدهما الفقير المدقع فان قلبه يشغل عن التوغل فيه وبلوغ أقصاه ، والملك الضخم الشان لأن فى الرياسة الكبرى وفى جواز الأمر ونفاذ النهى وفى ملك رقاب الامم ما يشغل شطر قوى العقل عن التوغل فى الحب والاحتراق فى العشق (٤) .

(١) الطوق ص ٧١ .

(٢) الطوق صفحات : ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٦٨ ، ١١٦ و١١٩ ، ١٣٠ ، ١٤٥ .

(٣) رسائل اخوان الصفا ، جـ ٣ ، عنى بتصحيحه خيرالدين الزركلى ، المكتبة التجارية ،القاهرة ، ١٩٢٨ ، الرسالةالسادسة من النفسانيات العقليات فى ماهية العشق ، وهى الرسالة السابعة والثلاثون من رسائل اخوان الصفا ، ص ٢٦٧ـ٢٦٨

(٤) من مجموعة رسائل الجاحظ ، ط ١ ، مطبعة التقدم ، القاهرة ، ١٣٢٤ هـ . الرسالة السابعة فى العشق والنساء ، ص ١٦٦ .

كما يعلل الجاحظ ميل الرجال الى الاماء أكثر من ميلهن الى الحرة من النساء ، بأن الرجل قبل ان يملك الأمة قد تامل فى كل شيء منها وعرفه ما خلا حظوة الخلوة ، فاقدم على ابتياعها بعد وقوعها بالموافقة ، أما الحرة فيستشار فى جمالها النساء ، والنساء لا يبصرن من جمال النساء وحاجات الرجال وموافقتهن قليلا ولا كثيرا ، والرجال بالنساء أبصر ، وانما تعرف المرأة من المرأة ظاهر الصفة ، وأما الخصائص التى تقع بموافقة الرجال فانها لاتعرفها (١) .

من الجوانب النفسية لابن حزم :

وكما استطعنا ان نلم بطرف من مظاهر الحياة الاجتماعية فى عصر ابن حزم من رسالته « طوق الحمامة » ، وكما استطعنا ان نلم بطرف آخر منها عن حياته السياسية والاجتماعية ، فاننا نستطيع ان نطلع على بعض الجوانب النفسية له . ذلك لأن منهج ابن حزم فى رسالته قائم على أساس عرض الرأى أولا بطريقة موضوعية ، ثم الاستشهاد على ما يقول بقصص وقعت له احيانا ولغيره احيانا وبأبيات من الشعر له قالها فيما شاهده أو عاناه . فهو حين يتحدث عن علامات الحب ، يقول ان البكاء منها . وهو عنده أقرب أن يكون حالة نفسية قد يكون مصحوبا بالدمع وقد لا يكون . وابن حزم من النوع الأخير ، أى ممن يبكون بلا دموع ، وهو يود لو تدمع عيناه لكنهما لاتجيبانه الا فى الندوة بالشيء اليسير (٢) .

كذلك نعرف ان ابن حزم لايعرف الحب من أول نظرة ، بل هو يعلن استنكاره لمن يدعيه ولا يعده الا ضربا من الشهوة على نحو ماسبق ذكره . ويتحدث من خلال خبرته قائلا : وما لصق بأحشائى حب قط الا مع الزمن الطويل ، وبعد ملازمة الشخص لى دهرا طويلا ، وأخذى معه فى كل جد وهزل . ثم يعمم هذا الطبع قائلا : ولا أقول هذا فى الاخوان وحدهم ، لكن فى كل ما يستعمل الانسان من ملبوس ومركوب ومطعوم . وأن حنينى الى كل عهد تقدم لى ليغصنى بالطعام ويشرقنى بالماء .. الى ان يقول : وقد استراح من لم تكن هذه صفته (٣) .

وحين يفرد بابا لمن احب صفة لم يستحسن بعدها غيرها لما يخالفها يذكر انه احب فى صباه جارية له شقراء الشعر فما استحسن من ذلك الوقت سوداء الشعر ولو كانت أجمل من فى الدنيا . ثم يعقب قائلا : وانى لأجد هذا فى أصل تركيبى من ذلك الوقت ، لا تواتينى نفسى على سواه ، ولا تحب غيره البتة ، وهذا العارض بعينه عرض لأبى رضى الله عنه وعلى ذلك جرى الى ان وافاه أجله (٤) .

والتفرقة بين الحب والمحبوب التى يبثها خلال رسالته فكرة وثيقة الصلة بنفسيته ، فقد سأله أحدهم يوما : اذا كره من أحب لقائى وتجنب قربى فماذا أصنع ؟ فنصحه ابن حزم أن يسعى فى لقائه وان كره ، فرد عليه محدثه بانه لايرى ذلك بل يفضل مراد محبوبه على مراده ، ويصبر ولو كان فى ذلك الموت . فقال له ابن حزم : انى انما احببته لنفسى

(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) الطوق ص ١٧ـ١٨ .

(٣) الطوق ص ٢٥ .

(٤) الطوق ص ٢٨ .

ولا لتداذها بصورته ، فانا اتبـــع قيـاسى واقود اصلى واقفو طريقتى فى الرغبة فى سرورها (١) ٠

ولئن كنا نتردد فى الموافقة على هذا الاتجاه الأخير ، فاننا ما نلبث أن نعجب بصفة أخرى فى طبيعة ابن حزم ، فهو يسخر ممن يزعم ان دوام الوصل يودى بالحب ، ويرى أن هذه صفة أهل الملل . أما هو فيؤمن أنه كلما زاد الوصل زاد الاتصـــال . ومرة أخرى يلجأ الى خبرته وطبيعته فيعلن قائلا : دعنى أخبرك أنى ما رويت قط من ماء الوصل ولا زادنى الا ظما ، ولقد بلغت من التمكن بمن أحب أبعد الغايات التى لا يجد الانسان وراءهـــا مرمى ، فما وجدتنى الا متزيدا ، ولقد طال بى ذلك فما احسست بسآمة ٠٠ ووجدتنى كلما ازددت دنوا ازددت ولوعا (٢) ٠

وابن حزم الذى يعلن فى رسالته ان لاكرامة فى الحب ، شديد الحرص على كرامته فى غير هذا الموقف . انه يصـــرح بأنه امتحن بالوقوف بين يدى سلطان غاضب ويدى محبوب ساخط ، فكان فى الحالة الأولى أشد من الحديد ، لا يجيب الى الدنية ، ولا يساعد على الخضوع ، وفى الحالة الثـانية ألين من القطن ، يبادر الى اقصى غايات التذلل (٣) ٠

فابن حزم رجل وفى فى حبه ، وكما أن حبه لايلصق به الا بعد زمن طويل ، فانه لايفارقه حتى الموت . وهو الذى قال ان ما دخل عسيرا لم يخرج يسيرا . ويذكر قصة جارية له أحبها ثم ماتت وكانت سنه اذ ذاك دون العشرين وهى دونه فى السن .. فأقام سبعة أشهر لا يتجرد عن ثيابه ولا تفتر له دمعة على جمود عينه ٠ حتى يقول : فوالله ماسلوت حتى الآن .. وما طاب لى عيش بعدها . ولا نسيت ذكرها ولا أنست بسواها (٤) ٠

ولهذا فابن حزم رجل معذب بين وفاء لا يشوبه تلون ، قد استوت فيه الحضرة والمغيب ، والباطن والظاهر ، وعزة نفس لا تقبل الظلم . حتى أنه ليتبرم بحياته بسبب تمزقه بين هاتين الطبيعتين ، وما يسببه له هذا التمزق من نكد يجعله لايهنأ بعيشته (٥) ٠

طوق الحمامة والدراسات المعاصرة :

وملاحظة النفس تتصل بما يعرف اليوم بالمنهج الاستبطانى اما الاستشهاد الادبى فليس غريبا عن علم النفس المعـــاصر ، لاسيما مدرسة التحليل النفسى التى تعتبر الادب ـ والفن بوجه عام ـ من بين الوثائق التى تبرهن على صحة نظرياته . لهـــذا فان كتاب طوق الحمامة وما يشبهه من كتب تناولت موضوع الحب يعتبر ـ كما سبق أن قلنا ـ محاولات مبكرة فى عـــلم النفس . بل نحن نعثر على ملاحظات متناثرة فى طوق الحمامة تكاد تتفق وما أعلنه بعض أقطاب علم النفس المعاصر .

فقد نبه ابن حزم الى ما رددته مدرسة التحليل النفسى فى القرن العشرين من أن كل حب يخفى وراءه كراهية فى اللاشعور ، وهو يعلل ذلك بما نقوله فى أمثالنا الشعبية أن كل ما يزيد

(١) الطوق ص ٤٦ ٠

(٢) الطوق ص ٦٢ ٠

(٣) الطوق ص ٧١ ٠

(٤) الطوق ص ٩١ ٠

(٥) ص ١١٤ـ١١٥ ٠

عن حده ينقلب الى ضده . فيقول ان الفرح ـ كالغم ـ اذا أفرط قتل ، والضحك ـ كالبكاء ـ اذا كثر واشتد اسـال الدمع من العينين . ولهذا نجد أن المحبين اذا تاكدت بينهمـا المحبة تاكدا شديدا كثر تضادهما فى القول تعمدا ، وخـروج بعضهما على بعض فى كل يسير من الأمور ، وتتبع كل منهمـا لفظة تقع من صاحبه وتاولها على غير معناها . وهذا أصـل العتاب بين المحبين .

ويقول انه يعلم من كان احسن الناس ظنا وارحبهم صدرا ، ثم لا يحتمل ممن يحب شيئا ولا يقع له معه ايسر مخالفة حتى يبدى من سوء الظن فنونا ٠ وترى المحب ـ اذا لم يثق بنقاء طوية محبوبه له ـ كثير التحفظ مما لم يكن يتحفظ منه قبـل ذلك .

ولكن خلاف المحبين يتميز عن غيرهم ، بينما نـرى المحبين قد بلغا الغاية من الاختلاف ، لا نلبث أن نراهما قد عادا الى أجمل الصحبة ، وانصرفا فى ذلك الحين بعينه الى المضاحكة والمداعبة ، هكذا فى الوقت الواحد مرارا . واذا رايت هـذا من اثنين فلا يخالجك شك فى أن بينهمـــــا سرا من الحب دفينا (١) .

كذلك يتحدث ابن حزم عما يعرف فى التحليـــل النفسى بالتثبيت ، ويفرد له بابا عنوانه « من أحب صفة لم يستحسن بعدها غيرها مما يخالفها » يقول فيـــه أن للحب حكما على النفوس ماضيا ، وسلطانا قاضيا ، يحل المبرم ، ويحلل الجامد. ويضرب لذلك عدة أمثلة منها أنه يعرف من كان أول علاقتــه بجارية تميل الى القصر فما احب طويلة بعد هذا » (٢) ٠

كذلك لا يهمل ابن حزم أثر الناحية الجنسية عـلى الحب على النحو الذى يتحدث به علماء النفس فى العصر الحديث ، وهو يشرح ذلك شرحا صريحا حين يقول : اذ الاعضاء الحساسة مسالك الى النفوس ومؤديات نحوها (٣) .

ولقد استطاع ابن حزم أن يفطن فى ذلك الزمن البعيد الى أهمية العمل بالنسبة للمرأة ، فيقول ان النساء أقدر من الرجال على أن يكن الصديق المساعد فى الحب لا سيما العجائز منهن ، لانهن يئسن من أنفسهن فانصرف اشفاقهن الى غيرهن ٠ ثـم يقول انه لا يعلم علة تمكن هذا الطبـــع من النساء الا أنهن متفرغات البال من كل شىء الا من الغزل وأسبابه . أما الرجال فمشغولون بكسب المال وصحبة السلطان وطلب العـلم ومكابدة الاسفار والصيد وضروب الصناعات ومباشرة الحروب وملاقاة الفتن وتحمل المخاوف وعمارة الأرض ، وهذا كله ضد الفراغ ، صارف عن طريق البطل . وفى سير ملوك السودان أن الملك منهم يوكل ثقة له بنسائه يلقى عليهن ضريبة من غزل الصوف يشتغلن بها أبد الدهر لأنهم يقولون : ان المرأة اذا بقيت بغير شغل انما تشوق الى الرجال (٤) ٠

(١) الطوق ص ١٣ ـ ١٤ ٠

(٢) الطوق ص ٢٧ ـ ٢٨ ٠

(٣) الطوق ص ٥٠ ٠

(٤) الطوق ص ١٥٣

منهج ابن حزم فى الرسالة :

ويختتم ابن حزم رسالته بايضاح منهجه فيقول أنه اقتصر على الحقائق المعلومة التى لا يمكن وجود سواها أصلا ، ورغم أنه لم يمتنع عن ذكر أشياء يذكرها الشعراء ويكثرون القول فيها مثل الافراط فى صفة النحول ، وتشبيه الدموع بالامطار وانها تروى السفار ، وعدم النوم البتة ، وانقطاع الغذاء جملة الا انها اشياء لاحقيقة لها ، ولكل شيء حد ، فالنحول قد يعظم ولو صار حيث يصفونه لكان فى قوام الذرة أو دونها ، والسهر قد يتصل ليالى ، ولكن لو عدم الغذاء أسبوعين لهلك (١)

كذلك يتوقع ابن حزم وجود بعض المتعصبين ممن ينكر عليه التاليف فى هذا الموضوع ويقول : انه خالف طريقته وتجافى عن وجهته • ولكنه لايحل لاحد أن يظن فيه غير ماقصده (٢) وكان قد اشار فى مقدمة رسالته انه لابد من استجمام النفس بشيء من الباطل ليكون عونا على الحق . وفى بعض الأثر : أريحوا النفوس فانها تصدأ كما يصدأ الحديد (٣) •

- ٢ -

بهذه الروح المتفتحة ، التى تجمع بين الدقة وعدم التزمت ، كتب ابن حزم رسالته • ويبدو ذلك واضحا عندما يقسمها الى ثلاثين بابا : منها فى أصول الحب عشرة ، وفى أعراضه وصفاته المحمودة والمذمومة اثنا عشر بابا ، ومنها فى الآفات الداخلة على الحب ستة ، ومنها بابان ختم بهما رسالته هما : باب الكلام فى قبح المعصية ، وباب فى فضل التعفف ، ليكون خاتمة كلامه الحض على طاعة الله عز وجل ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر (٤)

علامات الحب :

بعد أن يبدأ ابن حزم رسالته بتعريف الحب ينتقل الى الحديث عن علاماته ، وللحب علامات : أولها ادمان النظر ، ومنها الاقبال بالحديث فما يكاد الحب يقبل على سوى محبوبه ولو تعمد غير ذلك ، وينصت لحديثه اذا تحدث ، ويستغرب كل ما يأتى به وكأنه عين المحال ، ويصدقه ان كذب ، ويوافقه وان ظلم ، ويشهد له وان جار ، ويتبعه كيف سلك وأى وجه من وجوه القول تناول .

ومنها الاسراع بالسير نحو المكان الذى يكون فيه ، والتعمد للقعود بقربه والدنو منه ، وترك الأعمال التى تضطره للبعد عنه ، والاستهانة بكل خطب جليل يتسبب فى مفارقته ، والتباطؤ عند القيام عنه .

ومنها بهت يقع ، وروعة تبدو على المحب عند رؤية من يحب فجأة وطلوعه بغتة . ومنها اضطراب يبدو على المحب عند رؤية من يشبه محبوبه أو عند سماع اسمه فجأة . ومنها أن يجود المرء ببذل كل ما كان يقدر عليه مما كان ممتنعا به قبل ذلك ، كأنه الموهوب له والمسعى فى حظه . كل ذلك ليبدى محاسنه ويرغب فى نفسه • فكم بخيل جاد ، وقطوب تطلق ، وجبان تشجع ، وغليظ الطبع تطرب ، وجاهل تأدب ، وفقير تجمل ، وكبير السن تصابى ، وناسك تفتك ، ومصون تبذل .

وهذه العلامات تكون قبل اشتعال نار الحب ، فاذا تمكن وأخذ مأخذه ، فحينئذ ترى الحديث سرارا ، والاعراض عن كل ما حضر الا عن المحبوب جهارا .

ومن علاماته وشواهده الظاهرة لكل ذى بصر ، الانبساط الكثير الزائد ، والمجاذبة على الشيء يأخذه أحدهما ، وكثرة الغمز الخفى ، والميل بالاتكاء ، والتعمد لمس اليد عند المحادثة ، ولمس ما أمكن من الأعضاء الظاهرة ، وشرب فضلة ما أبقى المحبوب فى الاناء ، وتحرى المكان الذى يقابله فيه .

ومن علاماته أنك تجد المحب يستدعى سماع اسم من يحب ، ويستلذ الكلام فى أخباره ، ولا يرتاح لشيء ارتياحه لها ، ولا يفصح عن ذلك مخافة أن يفطن السامع ويفهم الحاضر .

ومن علاماته حب الوحدة والانس بالانفراد ، ونحول الجسم دون مرض يكون فيه .

ومن أعراض المحبين السهر ، وقد أكثر الشعراء فى وصفه وحكوا أنهم رعاة الكواكب ووصفوا طول الليل .

ويعرض للمحبين القلق عند أحد أمرين : أحدهما عند رجائه لقاء من يحب فيحول دون ذلك حائل • والثانى حين يقع بينهما سوء فهم ، فاما أن يذهب القلق أن رجا العفو ، وأما أن يصير القلق حزنا وأسفا ان تخوف الهجر .

ومن علامات الحب أنك ترى المحب يحب أهل محبوبه وقرابته وخاصته حتى يكونوا أقرب لديه من أهله ونفسه .

ومن أعراضه الجزع الشديد عندما يرى أعراض محبوبه عنه . والبكاء من علامات المحبين ولكنهم يختلفون فى ذلك ، فمنهم من هو غزير الدمع ومنهم من هو عديم الدمع .

ومن علاماته مراعاة المحب لمحبوبه ، وحفظه لكل ما يقع منه ، وبحثه عن أخباره ، حتى لا تسقط عنه صغيرة ولا كبيرة ، وتتبعه لحركاته ، حتى لترى البليد يصيرا فى هذه الحالة ، والغافل فطنا .

أسباب الحب أو أصوله :

يبدأ ابن حزم بأبعد ما يمكن أن يكون من أسباب الحب ثم يتدرج الى ما هو أقوى . فيذكر أن من أسبابه شيء لولا أنه شاهده لم يذكره لغرابته ، ذلك أنه شاهد شخصا قد أحب جارية رآها فى نومه ولا يعرفها .

ثم يقول أن من غريب أصول العشق أن تقع المحبة بالوصف دون المعاينة ، وأكثر ما يقع هذا فى ربات القصور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال . ولكن هذا الحب لا يقوم على أساس لأن صاحبه يتخيل لنفسه صورة يتوهمها .

وكثيرا ما يكون لصوق الحب بالقلب من نظرة واحدة ، وهو ينقسم قسمين : أن يعشق المرء شخصا لايعلم من هو ولا يدرى اسمه ولا مقره ، والثانى ان يعلق المرء ، من نظرة واحدة جارية معروفة الاسم والمكان والمنشأ . ولكن كما أن اسرع الاشياء نموا أسرعها فناء ، وأبطؤها حدوثا ابطؤها نفادا ، كذلك فان من أحب من نظرة واحدة انما يبرهن على أنه قليل الصبر سريع الهجر .

(١) الطوق ص ١٥٢ •

(٢) الطوق ص ١٥٣ •

(٣) الطوق ص ٢

(٤) الطوق ص ٣ـ٤ •

ومن الناس من لا تصح محبته الا بعد كثير المشاهدة ، وهذا هو الحب الذى يدوم ويثبت .

وأول مايستعمل اهل المحبة فى كشف مايجدونه الى أحبتهم التعريض بالقول : بانشاد شعر أو طرح لغز او تسليط كلام .. والناس يختلفون فى ذلك على قدر ادراكهم وعلى حسب ما يرون من أحبتهم من نفار أو أنس أو فطنة أو بلادة . وهكذا نجد أن طالب المودة يبتدىء بشىء من هذا القبيل ، فان رأى انسا وتسهيلا زاد ، وهو ينتظر الجواب اما بلفظ أو بهيئة الوجه أو الحركات .

وهناك نوع آخر من التعريض بالقول لا يكون الا بعد الاتفاق ومعرفة المحبة من المحبوب ، فحينئذ يقع التشكى وعقد المواعيد ، وبكلام يظهر لسامعه منه غير ما يذهبان اليه .

ثم يتلو التعريض بالقول – اذا وقع القبول والموافقة – الاشارة بلحظ العين ، ويتم به الوصل والقطع والوعد والتهديد ، والأمر والنهى ، وضرب الوعود ، والتنبيه على الرقيب ، والضحك والحزن ، والسؤال والجواب ، والمنع والعطاء . ثم يشرح ابن حزم لغة العيون : فالاشارة بمؤخر العين الواحد نهى عن الأمر ، وتفتيرها اعلام بالقبول ، وأدامة نظرها دليل على التوجع والأسف ، وكسر نظرها آية الفرح .. وهكذا حتى يقول ان العين تنوب عن الرسل ويدرك بها المراد . والحواس الأربع أبواب الى القلب ومنافذ نحو النفس ، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعاها عملا .. ولا شىء أبعد مرمى ولا أنأى غاية منها ، لأنها ترى أجرام الكواكب فى الافلاك البعيدة ، والسماء على شدة ارتفاعها وبعدها .. وليس هذا لشىء من الحواس الأخرى .

فاذا امتزج المحبان تلا ذلك المراسلة . ويبادر المحبون بمحو اثر هذه الرسائل ، فرب فضيحة كانت بسببها . وينبغى أن يكون شكل الرسالة الطف الأشكال ، فالرسالة لسان فى بعض الأحيان ، اما لحصر فى الانسان واما لحياء واما لهيبة ، حتى ان لوصول الرسالة الى المحبوب وعلم المحب أنها قد وصلت لذة تقوم مقام الرؤية ، وان لرد الجواب والنظر اليه سرورا يعدل اللقاء . ولهذا كثيرا ماترى العاشق يضع الرسالة على عينيه وقلبه ويعانقها . وبعض أهل المحبة ممن يجيد التعبير لا يدع المراسلة رغم أنه قريب الدار من محبوبه يمكنه الاتصال به ، ذلك لانه يراها بابا من أبواب اللذة . ثم يشير ابن حزم الى من يسقون الحبر بالدمع أو بالريق ، والى من يكتبون رسائلهم بدمائهم .

وبعد حلول الثقة وتمام الاستئناس يدخل الرسول أو السفير كما يسميه . وهذا يجب تخيره لانه دليل عقل المرء ، وبيده حياته وموته ، وستره وفضيحته بعد الله تعالى ، فيجب أن يكون الرسول ذا هيئة ، حاذقا ، يكتفى بالاشارة ، حافظا للاسرار وفيا للعهد ، قنوعا ناصحا . ومن تعدى هذه الصفات كان ضرره على مرسله بمقدار ما نقصه منها .

أعراض الحب وصفاته :

ومن بعض صفات الحب الكتمان باللسان ، وجحود المحب ان سئل ، والتصنع باظهار الصبر ، وقد يمكن التمويه فى أول الأمر على غير ذى الحس اللطيف ، وأما بعد استحكامه فمحال .

وربما يكون السبب فى هذا الكتمان خجل المحب أن يوصف بهذه الصفة عند الناس ، وما هذا بالرأى الصحيح ، فحسب المرء المسلم أن يعف عن محارم الله عز وجل ، وأما استحسان الحسن وتمكن الحب فطبع لايؤمر به ولا ينهى عنه .

وربما كان سبب الكتمان حرص المحب على سمعة محبوبه ، وهذا من دلائل الوفاء وكرم الطبع .

وربما كان السبب خوف المحب على نفسه لجلالة قدر المحبوب ، فان أظهر سره بطش به المحبوب .

وربما كان سبب الكتمان الا ينفر المحبوب ، فلو باح المحب بعاطفته انقطعت الصلة بينهما .

وربما كان السبب الحياء الغالب على الانسان ، أو أن يرى المحب من محبوبه انحرافا وصدا ويكون ذا نفس أبية ، فيستتر لئلا يشمت به عدو .

والاذاعة عكس الكتمان ، وهى أمر منكر ولها أسباب : فمنها أن يريد صاحب الفعل أن يبدو بمظهر العاشقين ويدخل فى عدادهم ، وهذه دعوى فى الحب زائفة . ومن أسبابها غلبة الحب وتغلب الجهر على الحياء فلا يملك الانسان حينئذ نفسه ، وكم من مصون الستر كشف الحب ستره . ومن أسبابه أن يرى المحب من محبوبه غدرا أو مللا أو كراهية ، فلا يجد طريقا للانتقام منه الا بالتشهير به . وربما كانت اذاعة الحب تتفق ورغبة المحبوب . يقول ابن حزم : قرأت فى بعض أخبار الاعراب أن نساءهم لا يقنعن ولا يصدقن عشق عاشق لهن حتى يشتهر ويكشف حبه ويجاهر بذكرهن على أن يذكر عنهن العفاف ، ولا أدرى ما معنى هذا ، وأى عفاف مع امرأة اقصى مناها وسرورها الشهرة فى هذا المعنى .

ومن عجب ما يقع فى الحب طاعة المحب لمحبوبه . ومن أمثلة هذه الطاعة ان تتغير طباع المحب بحيث تصبح كطباع محبوبه . فربما يكون المرء شرس الاخلاق صعب الشكيمة ، فما هو الا ان يتنسم نسيم الحب ، فتعود الشراسة ليانا والصعوبة سهلة . ومنها أيضا أنه ربما يكون المحبوب متبرما بسماع الوجد ، فترى المحب حينئذ يكتم حزنه ، أو أن يكون الحبيب متجنيا ، فعندها يقع الاعتذار والاقرار بالجريمة والمرء منها برىء .

وعكس الطاعة المخالفة فربما اتبع المحب شهوته وركب رأسه ليرضى رغبته من محبوبه سواء سخط أو رضى .

آفات الحب :

وللحب آفات اولها العاذل . والعذال أقسام : أولهم صديق قد رفعت الكلفة بينك وبينه ، فعذله أفضل من كثير من المساعدات لا سيما اذا كان رقيقا فى قوله ، يعرف كيف يختار الوقت المناسب للنصيحة المناسبة . ثم عاذل زاجر لا يفيق أبدا من الملامة ، وذلك خطب شديد وعبء ثقيل . ثم يقول ابن حزم : ولقد رأيت من اشتد وجده حتى كان العذل أحب شىء اليه ، ليستلذ مخالفة العاذل ويريه عصيانه ، كالملك الهازم لعدوه ، والمجادل الماهر الغالب لخصمه .

وعكس العاذل المساعد من الاخوان . ويصفه ابن حزم فى فقرة كلها بلاغة ورقة ، ومما جاء فيها قوله : ومن الأسباب المتمناة فى الحب أن يهب الله عز وجل للانسان صديقا مخلصا

جم الموافقة ، جميل المخالفة ، مكتوم السر ، كثير البر ، كريم النفس ، نافذ الحس ، صحيح الحدس ، مضمون العون ، كامل الصدق ، ثابت القريحة ، مبذول النصيحة ، صادق اللهجة ، خفيف المهجة ، عفيف الطباع ، رحب الذراع .. ثم يتساءل قائلا : وأين هذا ؟ فان ظفرت به يداك فشدهما عليه شد الضنين ، فمعه يكمل الانس ، وتنجلي الاحزان ، ويقصر الزمان ، وتطيب الأحوال .

ولقد كان بعض المحبين لعدمه هذه الصفة من الاخوان ، قد أقام الوحدة مقام الانس ، وكان ينفرد فى المكان النازح عن الأنيس ويناجي الهوى ، ويكلم الأرض ، ويجد فى ذلك راحة كما يجد المريض فى التأوه ، والمحزون فى الزفير .

ومن آفات الحب الرقيب . والرقباء أقسام : فأولهم رقيب جلس غير متعمد فى مكان اجتمع فيه المرء مع محبوبه ، وعزما على اظهار شيء من سرهما والبوح بوجدهما والانفراد بالحديث . ثم رقيب أحس من أمرهما بطرف ، وتوجس من مذهبهما شيئا ، فهو يريد أن يستبين حقيقة ذلك ، فيدمن من الجلوس ، ويتخفى بالحركات ، ويرمق الوجوه ، وهذا أعدى من الجرب . ثم رقيب على المحبوب ، وهذا لاحيلة فيه الا بترضيته ، واذا أرضى فذلك غاية اللذة . وهذا الرقيب هو الذى ذكرته الشعراء فى أشعارها . ويرى ابن حزم أنه شاهد من استرضى الرقيب حتى صار الرقيب عليه رقيبا له .

أما اذا لم يكن فى الرقيب حيلة ، فلا طمع الا بالاشارة بالعين همسا ، وبالحاجب أحيانا ، والتعريض اللطيف بالقول . واشنع ما يكون هذا الرقيب اذا كان ممن امتحن بالعشق قديما فكان راغبا فى صيانة من يراقبه . فتبارك الله أى بلاء مصبوب يحل على أهل الهوى من جهته .

ومن طريف معانى الرقباء أن يشترك اثنان فى حب محبوب واحد ، فيصبح كل منهما رقيبا على الآخر .

ومن آفات الحب الواشى . وللوشاة طرق فى وشاياتهم : فمنها أن يذكر للمحبوب عمن يحب أنه غير كاتم للاسرار ، وهذا أمر يوجب النفار . وربما ذكر الواشى أن ما يظهره المحب من المحبة ليس صحيحا ، وأن غايته فى ذلك اشباع رغبته . وربما نقل الواشى أن هوى العاشق ليس وقفا على المشوق بل هو مشترك مع آخر غيره .

ومن آفات الحب الهجر . وهو على أنواع : أولها هجر يوجبه تحفظ من رقيب حاضر ، وأنه لاحلى من كل وصف . يقول ابن حزم : ولولا أن حكم التسمية يوجب ادخاله فى هذا الباب لأجللته عن تسطيره ، فحينئذ ترى المحب منحرفا عن محبه ، مقبلا بالحديث على غيره ، وترى المحب أيضا كذلك ، ولكن طبعه له جاذب ، ونفسه له صارفة بالرغم ، فتراه حينئذ منحرفا كمقبل ، وساكتا كناطق .

ثم هجر يمتحن به المحبوب صبر محبه ، ولذلك لا يكون الا عن ثقة كل واحد من المتحابين بصاحبه .

ثم هجر يوجبه العتاب لذنب يقع من المحب ، وهذا فيه بعض الشدة ، لكن فرحة الرجعة وسرور الرضا يعدل مامضى . وهل هناك أجمل من منظر محبين يتعاتبان بعد هجر للذنب وقع من المحب ، فابتدأ المحب فى الاعتذار والخضوع والتذلل والادلاء بمحبته الواضحة ، فطورا يدلى ببراءته وطورا يرد بالعفو ويستدعى المغفرة ويقر بالذنب ولا ذنب له ، والمحبوب فى كل ذلك ناظر الى الارض يسارقه اللحظ الخفى ، وربما أدامه فيه ثم يبتسم مخفيا لتبسمه ، وذلك علامة الرضا : ثم ينجلى مجلسهما عن قبول العذر ، وتذهب آثار السخط ، ويقع الجواب بنعم وذنبك مغفور .

والتجنى بعض عوارض الهجران ، ويقع فى أول الحب وآخره . أما فى أوله فهو علامة لصحة المحبة وفى آخره علامة لفتورها . واذا كان قليلا فهو مصدر لذة ، أما اذا تفاقم فهو غير محمود .

ثم هجر يوجبه الوشاة وقد سبق ذكره .

ثم هجر الملل . ثم هجر يأتى من جانب المحب ، وذلك عندما يرى جفاء محبوبه فيرى الموت أهون من رؤية ما يكره .

وعكس الهجر الوصل . وان للوصل المختلس الذى يخاتل به أصحابه الرقباء ، ويتحفظ أهله من الحاضرين ، مثل الضحك المستور ، والنحنحة ، وجولان الايدى ، والضغط بالأجناب ، والقرص باليد والرجل ، لموقعا من النفس شهيا .

ومن آفات الحب الغدر . ومن قبيح الغدر ان يكون للمحب سفير الى محبوبه يستريح اليه بأسراره فيسعى حتى يقلبه الى نفسه ، ويستأثر به دونه .

وعكس الغدر الوفاء . وهو من أقوى الدلائل على طيب الأصل وشرف العنصر ، وأول مراتب الوفاء أن يفى الانسان لمن يفى له ، وهذا فرض لازم على المحب والمحبوب . ثم مرتبة ثانية وهو الوفاء لمن غدر ، وهذا واجب على المحب دون المحبوب ، ولو أن من يقابل الغدر بمثله لا يستحق الملامة ، ولكن غاية الوفاء فى هذه الحالة عدم مقابلة الاذى بمثله والرجاء فى عودة الامور الى ماكانت عليه . فاذا وقع اليأس واستحكم الغيظ فليكن الحنين الى الماضى وعدم نسيان ماانقضى أثبت الدلائل على صحة الوفاء . ولا يقصر ابن حزم الوفاء على الحب فقط بل يقول ان هذه الصفة واجب استعمالها فى كل وجه من وجوه معاملات الناس فيما بينهم لاسيما الصداقة . أما ثالث مراتب الوفاء فهى الوفاء مع اليأس التام كما فى حالة موت أحد العاشقين .

ومن آفات الحب البين أو البعد . وهو أنواع : فأولها أن يكون لمدة معينة ، ثم أن يكون منعا من اللقاء ، ثم بعد يتعمده المحب تجنبا لاقوال الوشاة ، وخوفا أن يكون بقاؤه سببا الى منع اللقاء ، ثم بعد تفرضه ظروف الحياة كأن يرحل شخص على أن يعود فتنقطع الطريق بسبب قيام حرب . ثم بعد رحيل وتباعد ديار ، ولا تكون العودة أمرا يقينيا ، وهو الخطب الموجع والهم المنقطع والحادث الاشنع . وأن الاوبة من البعد الذى تشفق منه النفس لطول مسافته وتكاد تيأس من العودة فيه لروعة تبلغ ما لا حد وراءه وربما قتلت .

والوداع ـ أعنى رحيل المحب أو رحيل المحبوب ـ من المناظر الهائلة والمواقف الصعبة التى تفتضح فيها عزيمة كل ماضى العزائم .

والوداع ينقسم قسمين : احدهما لايتاح فيـــه الا النظر والاشارة والثانى يتاح فيه العناق ، وربما لم يكن ذلك ميسرا الا فى حالة الوداع ، ولهذا تمنى بعض الشعراء يوم البعـد . وليس هذا بالرأى الصواب ، فما يعدل سرور ساعة بحـزن ساعات . فكيف اذا كان البعد اياما وشهورا وربما اعواما .

ثم هناك البعد الذى يسببه الموت ، وهو لا يرجى له عودة ، وهو المصيبة الحالة ، وهو قاصمة الظهر ، وداهية الدهـر ، فلا حيلة الا الصبر طوعا او كرها .

ولابد للمحب اذا حرم الوصل من القنوع بما يحب ، وان فى ذلك لتعللا للنفس ، وتجديدا للمنى ، وبعض الراحة . وهو مراتب على قدر الاصابة والتمـــكن . فمنها الزيارة ، ومنها السلام والمخاطبة . ومن القنوع أن يسر الانسان ببعض ما يخص محبوبه كارتداد بصر يعقوب حين شم قميص يوسف عليهما السلام . ومن ذلك ان يتهادى العاشقان خصل الشعر لتكون تذكرة عند البين .

ومن القنوع الرضا بمـــزار الطيف . وحال الذى يزوره الطيف فى المنام ينقسم أربعة أقسام : أحدهما محب مهجـور قد طال غمه ، ثم رأى فى منامه ان حبيبه قد عاد اليه فسر بذلك وابتهج ثم استيقظ فاسف وتلهف . والثانى محب مشفق من تغير يقع ، فقاق لذلك قلقا شديدا ، ثم هب من نومه فعلم ان ذلك باطل وبعض وساوس القلق . والثالث محب وافى الديار يحلم ان التنائىقد ادحه . فيضطرب ، ثم يصحو فيذهب ما به ويعود فرحا . والرابع محب بعيد المزار ، يرى ان المزار قد دنا فيرتاح ، ثم يقوم من نومه فيرى ان ذلك غير صحيح فيعود الى اشد ماكان فيه من الغم .

ومن القنوع ان يقنـــع المحب بالنظر الى الجدران التى تحتوى على من يحب ، ومنه أن يرتاح المحب الى أن يرى من رأى محبوبه ويانس الى من اتى من بلاده .

وقد بالغ الشعراء فى بيان القنوع ، فمنهم من قنع بأن السماء تظله هو ومحبوبه والأرض تحملهما ، ومنهم من قنـــع باستوائهما فى احاطة الليل والنهار بهما واشباه هذا . ويقول ابن حزم ان له قولا لا يمكن لشاعر بعده ان يذهب أبعد منه ، وهو قوله :

وعلم اله الخـلق يجمعنـــا معا
كفى ذا التدانى ما اريـد مزيدا

ويشرح ابن حزم ذلك بقوله : فبينت كما ترى انى قـــانع بالاجتماع مع من أحب فى علم الله الذى لا تنفصل منه السموات والأفلاك والعوالم كلها وجميع الموجودات !

ومن القنوع فصل يستعاذ بالله منه ومن اهله ، وهو ان يرضى الانسان بان يشاركه آخر فيمن يحب ، وهذا لا يصح الا مع سقوط من العقل وضعف حسى .

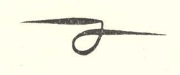
ولابد لكل محب صادق المودة لا يستطيع الاتصال بحبيبه ، اما بسبب البعد أو الهجر أو الكتمان لسبب ما ، من يؤول الى حد السقام والضنى والتحول . ويقول ابن حزم ان هناك فرقا بين أعراض الأمراض الواقعـــة بسبب المحبة وأعـراض الأمراض الواقعة من هجمات العلل الأخـــرى . وان الطبيب الحاذق يستطيع ان يميزها ، ولما كان المرض نفسيا اكثر مما هو جسمى ، فان ابن حزم يتنبه الى أن الضنى قد يتسبب فى جنون صاحبه .

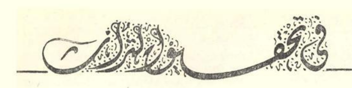
وعاقبة كل حب أحد أمرين اما الموت واما السلو . والسلو قد يكون من المحب وقد يكون من المحبـــوب وقد يكون من الله تعالى وهذا الأخير هو الياس وفروعه ثلاثة : اما موت ، واما بعد لا يرجى بعده عودة ، واما بسبب آفة تزمن .

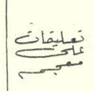
وربما تزايد الامر ورقة الطبع وعظم الاشفاق فكان سببا للموت ومفارقة الدنيا . وقد جاء فى الآثار : من عشق فعف فمات فهو شهيد .

وقد ركب الله فى الانسان طبيعتين متضادتين : احداهما لا تشير الا بخير ولا تحض الا على حسن ، وهى العقـل وقائده العدل . والثانية ضد لها لا تشير الا الى الشهوات ولا تقود الا الى الردى ، وهى النفس وقائدها الشهوة . فهاتانالطبيعتان قطبان فى الانسان يتقابلان ابدا . فاذا غلب العقل النفس اتبع العدل ، واذا غلبت النفس العقل عميت البصيرة . ويسـوى ابن حزم هنا بين الرجل والمرأة فى المســئولية عنـد ارتكاب المعصية ، فالرجال والنساء فى الجنوح الى هذه الاشياء سواء.

ويختتم ابن حزم رسالته بالحديث عن فضـــل التعفف ، وترك ركوب المعصية والفاحشة ، فهذا افضل ما ياتيه الانسان .







لسان العرب - ٤



بقلم عبد السلام محمد هارون

٩٠ - (حدج) ٥٥ س١٤وبيروت ٢٣٢ قول العجاج يصف الحمار والأُتن :

* إذا اسبجرًا من سَوادٍ حدجا *

صوابه «اثبجرا» بالثاء المثلثة ، كما فى المخطوطة والديوان ص١٠ واللسان (ثبجر) وشرح ابن الأنبارى للسبع الطوال بتحقيقنا ص١٣٥ . كما أن التشطر فى وصف حمار وأتان ، لا حمارٍ وأُتن ، كما هو فى اللسان (ثبجر) وشرح ابن الأنبارى .

٩١ - (خرج) ٧٤ س٧ - ٨ وبيروت ٢٥٠ : «وفى حديث سويد بن عَفَلة : دخل عليَّ عليٌّ رضى الله عنه فى يوم الخروج ، فإذا بين يديه فاثور عليه خُبز السَّمراء» .

أما صاحب الحديث فصوابه «سويد بن غَفَلة» بفتح الغين المعجمة والفاء ، كما فى تهذيب التهذيب ٤ : ٢٧٨ بترتيب الحروف ، والإصابة ٣٦٠٠ والاشتقاق ٤٠٨ ، وكما نص على ضبطه بالحروف فى تقريب التهذيب٢١٦ وخلاصة تذهيب الكمال ١٣٥ . وقال ابن دريد فى الاشتقاق : «واشتقاق غفلة من قولهم غفَّلت الشيء ، إذا سَترتَ عنه» . ووردت الكلمة مهملة فى المخطوطة .

وصواب العبارة بعده : « دخل عَلَى عليٍّ » كما فى المخطوطة .

* انظر الأعداد : ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩

وكذلك «فاثور» بالثاء المثلثة لا بالتاء ، وهو الخوان يوضع عليه الطعام. ووردت مهملة النقط في المخطوطة .

٩٢ – (خرج) ٧٥ س٢ وبيروت ٢٥٠ قول زهير في صفة خيل :

وخرَّجَها صوارخَ كلَّ يومٍ
فقد جعلَتْ عرائكُها تلينُ

صوابه «صوارخُ» بالرفع . خرَّجها : درَّبها وعوَّدها وأدَّبها ، كما يخرِّج المعلم تلميذه . والمعنى أنها كانت في أول استعمالها ممتنعةً نشاطًا لا تُواتي ، فما زالت تجيب الصارخ والمستغيث وتنهَدُ إلى العدوّ ، حتى لانت عرائكها . انظر ديوان زهير ١٨٩ – ١٩٠ دار الكتب ومقاييس اللغة (عرك) .

أما «كلَّ» فروايتها في الديوان «كلِّ» بالإضافة . ولم تضبط «صوارخ» ولا «كل» في مخطوطة ابن منظور .

٩٣ – (خلج) ٨٤ س١٧ وبيروت ٢٦٠ قول الحطيئة :

وكنتُ إذا دارت رحى الحرب رعتُه
بمخلوجةٍ فيها عن العجز مَصرِفُ

والمراد بالمخلوجة الرأي المصيب ، وصواب روايته «رحى الأمر» كما في ديوان الحطيئة ١١٠ . لكن كذا وردت «رحى الحرب» في المخطوطة ، فتبقى كما هي مع التنبيه على صوابها . ومما يؤيد هذا التصحيح أن قبله في الديوان :

أردُّ المَخَاضَ البُزْلَ والشمسُ حيَّةٌ
إلى الحيِّ حتى يُوسِعَ المتضيِّفُ

فليس في جو القصيدة حرب ولا قتال ، وإنما هو تمدُّحه بإكرام الضيف وإعانته في إسداء النصيحة له .

وأما ضبط «مَصرِف» فقد قال السكرى شارح الديوان «مَصرَف بالفتح أشبه» ، أي الأولى فتح الراء لتكون مصدرًا ميميًا . والراء مهملة الضبط في المخطوطة .

٩٤ – (دبج) ٨٧ س١٠ : «والديباجتان : الخدَّان ، ويقال هما اللِّيتانِ» . وهو ضبط فاسد ، إنما هو «اللِّيتان» مثنى اللِّيت بالكسر ، وهو صفحة العُنق . وهي على الصواب في الأصل ، وصححت به كذلك في بيروت ٢٦٢.

٩٥ – (دعج) ٩٦ س ١٩ وبيروت ٢٧٢ : «والثانية السِّرار ، والثالثة الغلتة ، وهي ليلة الثلاثين» . إنما هي «الفَلتة» بالفاء ، كما في نسخة ابن منظور واللسان والقاموس والصحاح (فلت) . وانظر تعليل تسميتها في اللسان (فلت) . أما «الغلتة» بالغين المعجمة فلها معنًى آخر ليس مرادًا هنا ، وهو أوّل الليل .

٩٦ – (رجج) ١٠٦ س٥ وبيروت ٢٨١ : «هم رِعاع الناس وجهَّالهم» وضبط «الرِّعاع» بكسر الراء خطأ شائع ، صوابه «رَعاع» بفتح الراء ، كما في المخطوطة . وفي القاموس :

«والرِّعاع كسحاب: الأحداث الطَّغام». وهى فى اللسان (رعع) والمعجم الوسيط. بفتح الراء وضمها أيضا. أما الكسر فلم يقل به أحد.

٩٧ – (زجج) ١١٠س ٩ وبيروت ٢٨٦ قول أوس ابن حجر فى صفة رمح:

أَصَمّ رُدينيًّا كأنّ كعوبه
نوى القَضْب عَرَّاصًا مُزَجًّا منصَّلا

وفى المخطوطة «نوى القصب عراصًا»، وكلاهما خطأ فإن القَضْب لا يكون له نوًى، وإنما هو «نوى القَسْبِ عَراصًا» كما فى ديوان أوس ٨٣ ومقاييس اللغة (قسب) وأساس البلاغة (زجج). والقَسْب بالسين هو التمر اليابس. والعراص بالصاد المهملة لا بالضاد هو اللَّدْن المهزَّة، إذا هُزَّ اضطرب للينه. قال الفقعسىّ:

* من كلِّ عرّاص إذا هُزَّ اهتزعْ *

٩٨ – (زجج) ١١٢ س ١ وبيروت ٢٨٧ «وازدجَّ النبت: اشتدت خُصاصه»، صوابه «استدَّت خَصاصه». استدّت، من سدَّ الشيءَ: أغلقَ خَلله. وقد وجدتها على هذا الصواب فى المخطوطة. أما «خَصاصه» فالخاءُ مهملة الضبط. فى المخطوطة، وضبطها الصحيح بالفتح لا بالضم، وهى جمع خَصاصَة، وهى الفُرجة أو الخلل أو الخَرق فى باب أو غيره.

٩٩ – (زوج) ١١٦س٢٣ وبيروت ٢٩٢ قول الشاعر:

ياصاح بلِّغ ذوى الزوجات كلَّهِم
أن ليس وصلٌ إذا انحلَّت عُرى الذَّنبِ

صوابه «كُلِّهم» لأنها صفة لذوى الزوجات لا للزوجات، وإلّا لقال «كلِّهنّ». والبيت على الصواب فى إصلاح المنطق ٣٦٦. ولم تضبط «كلّهم» فى المخطوطة، فهو من خطأ الناشر.

١٠٠ – (ضجج) ١٣٧ س١٠ وبيروت ٣١٢ قول الراجز، وهو فى صفة الحروب:

* وأَعْشَبَ الناسُ الضِّجاجَ الأضججا *

وفى المخطوطة وطبعة بيروت: «وأعشب». والصواب: «وأغشتِ الناسَ» من الإغشاء لا من الإعشاب. وانظر ديوان العجاج ص١٠ وشرح المرزوقى للحماسة بتحقيقنا ٧٤٩، ١٠٥٩. و«الضجاج» يقال بفتح الضاد وكسرها.

١٠١ – (ضربج) ١٣٩ س٢٠ قوله:

* أدنى عطيّاته إيّاى ميئات *

وقد ورد مثل هذا الخطأ فى العينى ٢ :٣٧٦ ولا عبرة بما ورد فى شرحه، وكذا معجم البلدان فى رسم (القنان).

وصوابه «مِئِيات»، وهى جمع مِئْية، ومِئْية هو الأصل الصرفى لكلمة «مائة» كما فى اللسان (مأى). وفيه أن ابن جنى قال:

«ورأيت ابن الأعرابي قد ذهب إلى ذلك فقال فى بعض أماليه : إن أصل مائة مِئْية ، فذكرت ذلك لأبى علىٍّ فعجب منه ، أن يكون ابن الأعرابى ينظر من هذه الصناعة فى مثله» .

وكذا ورد فى الشرح بعده فى اللسان «ميئات» ، صوابه «مِئْيات» . وبذلك صححت فى بيروت ٣١٥ فى الموضعين . أما المخطوطة فقد ورد فيها «ميئات» فى الموضعين فينبَّه على ما فيه من خطأ .

١٠٢ - (عثج) ١٤٢ س١٧ وبيروت٣١٨ قول الراعى:

بنات لبونه عَثَجٌ إليه
يَسُقْن اللِّيت فيه والقذالا

صوابه «يسُفن اللِّيت» ، أى يشممنه ، من السَّوف ، وهو الشمّ . واللِّيت : صفحة العنق . وقد ورد على هذا الصواب فى تهذيب الأزهرى ١ : ٣٥٤ برواية «يسفن الليت منه» . وفى المخطوطة : «يسفن الليت فيه» .

١٠٣ - (عذج) ١٤٥ س٤ وبيروت ٣٢٠ قوله :

فعاجت علينا من طِوال سَرعرعٌ
على خوف زوج سيِّئُ الظن مِعذج

وإنما هى «طُوالٍ سَرعرعٍ» بضم الطاء ، ومعناه الطويل . والسرعرع صفة له بالجر ، وهو الدقيق الطويل ، يعنى بذلك بعيرَها . أى وقفت بعيرها ذلك علينا على خيفة من زوجها . وانظر تهذيب اللغة بتحقيقنا ١ : ٣٥١ . ولم تضبط طاءُ «طوال» فى المخطوطة .

١٠٤ - (عرج) ١٤٥ س١٩ وبيروت ٣٢١ «قول أبى مكعَّب الأسدى» وفى المخطوطة «أبى مكعّب» بشدة فقط فوق العين ، صوابه «أبى مُكَعِت» وفى اللسان (كعت) : «وأبو مكعِت على مثال مُلجِم : شاعر معروف» . وفى القاموس : «وأبو مكعت كمُحْسِن : شاعر» . وضبط فى نسخ تهذيب اللغة ١ : ٣٥٦ «أبى مكعِّت» .

١٠٥ - (عرج) ١٤٧ س ٨ وكذا فى المخطوطة : «مثل النبث والراب ىنبثه من ركمه» بإهمال النقط. وفى بيروت : «والراب نبثه من ركنه» . وصواب قراءته «والتراب تنبثه من ركيّة» أى تستخرجه من بئر ، كما فى تهذيب اللغة ١ : ٣٥٧ .

١٠٦ - (عرج) ١٤٧ س١٢ وبيروت ٣٢٣ والمخطوطة «والضاحية والأبيَّة والعريجاءُ» صوابها «والآبية» كما فى اللسان (أوب) وتهذيب اللغة ١ :٣٥٧ وأنشد فى اللسان (أوب) :

لا تردَنَّ الماءَ إلا آيبَهْ
أخشى عليك مَعشرًا قراضبه

١٠٧ - (عفج) ١٤٩س٢٤ وبيروت ٣٢٥ والمخطوطة قوله :

مباسيم عن غِبِّ الخزير كأنَّما
ينقنق فى أعفاجهنّ الضفادعُ

وإنَّما هى «مباشيم» كما فى تهذيب اللغة ١ : ٣٨٤ من البشَم ، وهو التخمة من كثرة

الطعام أو الشراب. والخزير : طعام من لحم ودقيق .

١٠٨ – (عفج) ١٥٠ س ٧ وبيروت ٣٢٥ والمخطوطة «يقال إنه ليعفَجون وتعشَون فى الناس» . صوابه «إنهم ليعفِجون ويَعثِمون» كما فى تهذيب اللغة ١ : ٢٨٤ .

١٠٩ – (عوج) ١٥٨ س ١٤ وبيروت ٣٣٤ والمخطوطة قول الشاعر :

* تقدُّ بى الموماةَ عاجٌ كأنَّها *

صوابه «تَقَدَّى» كما فى مقاييس اللغة (عوج). يقال تقدَّى به بعيره : أسرع ، كما فى اللسان (قدا). وقد نسبه ابن فارس إلى ذى الرمة ، وليس فى ديوانه ولا ملحقات ديوانه . وعجزه فى المقاييس :

* أمام المطايا نِقنِقٌ حين تُذعَرُ *

١١٠ – (غلج) ١٦١ س ٣ وبيروت ٣٣٦ قول الراجز ، وهو فى صفة أتان وحش :

* سفواء مَرخاء تبارى مِغْلجا *

صوابه «مِرخاء» بكسر الميم كما فى المخطوطة وكما فى الاشتقاق لابن دريد ٧٤ . يقال أتانٌ مِرخاءٌ : كثيرة الإرخاء ، وهو شدة العدو . ومنه قول امرئ القيس فى معلقته :

* وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريب تتفلِ *

لـه بقية

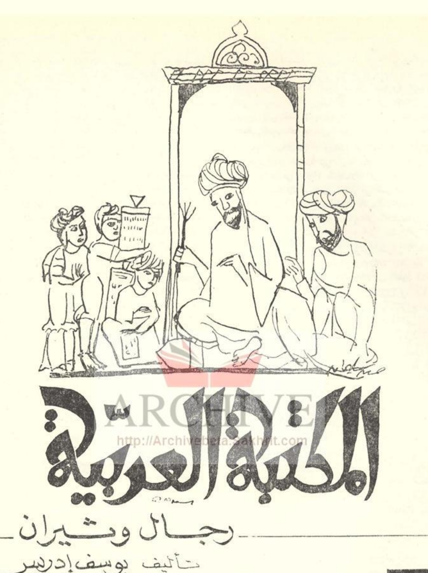
نشرت « المجلة » فى عدد فبراير الماضى ، نقدا بقلم الدكتور عبد العزيز مطر ، لكتاب « لحن العوام » لابى بكر الزبيدى الذى نشره الدكتور رمضان عبد التواب .

ثم نشرت فى عدد ابريل ردا على هذا النقد للدكتور عبد التواب .

وقد تلقت المجلة ردا من الدكتور عبد العزيز مطر ، أوضح فيه ان زميله لم يتناول المآخذ التى أثيرت فى النقد ، ولكنه حاول استخراج مأخذ من كتاب مخطوط لم ينشر ، بتحقيق الدكتور عبد العزيز مطر . وتضمن رد الدكتور مطر تفنيدا لهذه المآخذ .

ولما كان العمل الذى يدور حوله الرد مخطوطا ، وليس بين يدى القارىء ، فان المجلة تعتذر للدكتور مطر ، مبدية أسفها ، اذ فاتتها هذه الحقيقة قبل نشر رد زميله .

وتود « المجلة » أن تنبه الى أن الغرض من هذا الباب هو خدمة قراء التراث لتصحيح النسخ التى بين أيديهم ، وحث التعاون بين المشتغلين بتحقيق التراث لاخراجه فى أحسن صورة . وهذا الغرض لايتحقق بنقد عمل لم ينشر ، فضلا عن أن المسائل التى تثار حول هذا العمل لايقوم عليها دليل يلمسه القارىء فى نسخة تكون مطبوعة بين يديه .



المكتبة العربية

رجال وثيران

تأليف يوسف إدريس

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة

حينما فرغت من قراءة (رجال وثيران) وجدت نفسى أتساءل ٠٠ أين يوسف ادريس (أرخص ليالى) و (جمهورية فرحات) و (الحرام) و (آخر الدنيا) ؟٠٠ هل التهمته الصحافة تماما ؟ ٠٠ أم امتصت الفنان من اعماقه الامتيازات والتنعمات والمراكز المرموقة ؟ ٠٠ ترى أكانت الرحلة شاقة ومضنية الى حد التقاعس ؟ ٠٠ ام غاب الفنان فى صحراوات التجريد ومتاهاته بعدما انفصل عن كل ما وهب كتاباته الاولى الدفء والخصب والثراء ؟٠٠ وظلت الاسئلة تدق راسى بعنف مطالبة بالجواب ٠ وأمام الحاحها تناولت القلم لاكتب هذه الكلمات التى ترتوى من تقديرى العميق لقدرات يوسف ادريس ولموهبته الخلاقة ٠ ومن احساسى بأن (رجال وثيران) تشكل نقطة حاسمة على الخط البيانى الهابط لاعمال هذا الفنان ٠ ذلك الخط الذى ساهمت فى انحداره ، بعد ما ظل صاعدا لفترة غير قصيرة ، اغلب اقاصيص (العسكرى الاسود) ورواية (العيب) ومسرحية (الفرافير) ٠ على هذا الخط الهابط تقف (رجال وثيران) فى موضع حرج للغاية٠ اذ قد تصبح تمهيدا

لاستمراء الكاتب السهولة والانحدار المرير . أو قد يفيق يوسف عندها فيرتفع بخطه البيـــانى من جديد ، ويواصل خطواته على الدرب العسير الذى قطع عليه شوطا غير قصير.

صحيح ان فى (رجال وثيران) مسحة خفيفة من يوسف ادريس الاعمال الاولى ، تنحت ملامحهـــا من ليونة الكلمات ومطاوعتها للـــكاتب ، ومن تداعى الاحاسيس فى يسر مبهر ، وكانما تنزلق على حوامل لمســاء ناعمـــــة ، ومن الالتقاط الحساس لبعض الجزئيات المتناهية الصغر والتى لا تشاهدها غير عين الفنان ، ومن تمـــكن الكاتب من بث بعض اللفتات الفنية الحاذقة هنا وهناك ، ومن اقتداره على شد عينيك الى سطوره وعلى اجبارك على الوقوف على اطراف أصابعك انتباها(١) لتتابع بعض الاحـــداث المحتطات ، ماتلبث بعدها ان تمـل الاسترخاء ازاء تلكؤ الكاتب امام تاملاته الثلجية السقيمة . غير ان كل هذا مايلبث أن يدفعك فىالنهاية الى التساؤل .. ترى ماذابقى لى بعد قراءة هذه القصة ؟

وقبل ان نتلقف هـــذا الســؤال لنجيب عليه عبر التناول النقدى لـ (رجال وثيران) احب ان اطرح هذه القضية التى تثـار مع (رجال وثيـــران) وغيـــرها من الاعمال الفنيـــة المشابهة على صعيد المناقشة . ولا اعنى بذلك نوعية الجنس الادبى الـــذى تنتمى اليـــه (رجـــال وثيـــران) فهـــذه المسالة من صـــميم التنـــاول النقـــدى لها . ولكنى اعنى قضية انحسار اهتمام القـــارىء والناقد ـ بصفة خاصة ـ على السواء بالاعمال الفنية المكتوبة ، الرواية والقصيدة والقصة القصيرة . فى مقابل اهتمامه الشديد بالمسرح . فلو حاولنا اعداد احصائية صغيرة عن الكتابات النقدية التى ظهـــرت فى مصر ، على صفحات الصحف والمجلات الادبية المختلفة وعبر الاثير ، طوال العـــام الماضى مثـــلا . لوجدنا أن المسرح وحده يحظى باكثر من نصف هذه الكتابات . بينما يتوزع النصف الآخر بين الرواية والاقصوصة والقصيدة والدراسة النقدية ولو حاولنا قياس المسالة بطريقـــــة اخرى ، فاخذنا كتابات الدكتور لويس عوض مثـــلا ، باعتباره واحدا من المع النقاد المصريين المعاصرين واكثرهم جدية ، طوال العام المنصرم ، لوجدنا ان المسرح يحظى بما يقرب من ثلثى هذا الانتاج ، بينما يتوزع الثلث الباقى بين الدراســـــة النقـــدية والشعر (مقالان فقط) والرواية (مقال واحد) والمقالات التذكارية. وهذه المحاولات القياســـــية لا تعطينا سوى الملامح الوجهية للظاهرة . بينما يظل جوهرها مختفيا تحت قناع من الظروف الحضارية التى تدور فيها . ومن ثم تلـــوح هـــذه المحاولـــة الاحصائية ممعنة فى الســــــذاجة ، ويصبح من اليسير ان تشجبها بعض الـــكلمات البسيطة عن ضرورة مسايرة النقد لخطى النهضة المسرحية التى نعيشها ، وعن ضرورة مباشرته لدوره الفعال ازاء فن جماهيرى يعيش فترة من ازهى فترات حياته وابهاها . غير أن هذه الضرورة لا تعنى ابدا أن يهمل

النقد بقية الفنـــــون الاخرى التى عليه ان يواكب خطواتها وأن يقوم بدوره الفعـــال ازاءها ، خاصة وان مايظهـــر فى السوق من عطاء هذه الفنون لا يقل كميا ولا كيفيا عن نتاج الفن المسرحى ان لم يفقه فى كثيـــر من الاحيان . كما ان الوجه الاخر للظاهرة يسفر عن نفســـه عبر تصـــيدنا لطبيعة الاقبال الجمـــاهيرى على الفنون المسرحية . والذى يرتوى منالرغبة فى التسلية ، ويخضع فى الآن نفسه لتيار الافصاح عن الرغبـــات الكامنة عبر دروب سلبية ، والذى يترك ميسمه على كافة مناحى الحياة الحضارية فى بلادنا ويسيطر عـــلى شـــتى نشاطاتها . فنحن نعيش فى عصر التلقى السلبى . عصر المسرح والسينما وفنـــون الاضحاك المبتذلة . فالرواية او القصيدة أو الاقصوصة تحتاج من القـــــارىء قدرا من المشـــاركة الايجابيـــة الخلاقة ، اكبر بكثير من ذلك الذى تحتاجه المسرحية . حيث يقوم العرض المسرحى ، بما وراءه من امكانيات فنيـــــة فى الاخراج والاضاءة والديكور ، بمهمة التجسيد التى يقوم بها القارىء وحده فى الفنون الاخرى . اذ تتطلب قراءة القصة أو القصيدة من القـــارىء عملية تجسيد التجربة الفنية المقدمة اليه ، وتمثلها ثم الخروج فى النهاية بما يريد الكاتب ان يقدمه اليـــه . كذلك نجـــد ان الفن المسرحى ـ ولانـــه يقدم العمل من خلال وجهة النظر التى يعتنقها المخرج والفريق الذى يعمل معه ـ يحمل فى داخله نوعا من الوصاية على المشاهد ـ العادى على وجه التحديد ـ يقابله فى الفنون الاخرى نوع من تنمية القدرات الخلاقة لدى القارىء ، حيث يقـــوم وحده بالـــدور الذى يقوم به عنه فريق العـــرض المسرحى . وازدهار الاقبـــال على المسرح فى مقابل الانعدام التقريبى للاهتمام ببقية الفنون الاخرى ليس ظاهرة صحية فى حياتنا الثقافية ولكنه احد معالم الخمـــول والاستنامة والتلقى . فالازدهار الحقيقى للحيـــاة الفكرية يسفر عن نفسه عبر كل الفنون . لـــكن ازدهار فن عـــلى حساب الفنون الاخرى لابد وان يشكل علامة استفهام كبيرة تحتاج الى الكثير من التمحيص والنقاش . وتضع على عاتق النقد مسئولية البحث عن اسباب هذه الظاهرة والتنقيب عن وســـائل العلاج . وهناك محاولات للزج بالقضية فى الكثيـــر من السراديب الجـــانبية . وتفسير اسبابها باستشراء داء (الشلل) فى الحياة الثقافية ، وتدخل العلاقات الشخصية فى الاعمال الفنية بالدرجة التى تنتفى معها الموضوعية حيث يسود شـــعار (شيلنى واشيلك) . لكنى اضرب مثلين صغيرين للدلالة علىموضوعية الظاهرة . اولهما يوسف ادريس نفسه ، ظهرت له فى العام الماضى (رجال وثيران) ومسرحية (الفرافير) .. ولا يمكـــن باى حال ان نقارن ـ كيفيا أو كميا ـ ماكتب عن (الفرافير) بما كتب عن (رجال وثيران) .. وثانيهما شوقى عبد الحكيم ، ظهرت له فى العام المنصرم ايضـــا رواية (احـــزان نوح) ومسرحيتى (المســـتخبى) و (شفيقة ومتولى) .. وعليهما ينطبق ماقلنـــاه عن يوسف ادريس . اسوق هذين المثلين ، وغيرهما كثير ، ليس لانفى عبرهما ظاهرة (الشلل) ، المرضية المستشرية كالوباء فى حياتنا الثقافية . ولكن لادلل على موضوعية علامة الاستفهام

---

(١) يعتبر أ.م فورستر هذه الســـمة واحـــدة من سمات الرواية الاساسية ، والتى مازالت محتفظـــة باهميتها منـــد تركت شهر زاد شهريار معلقـــا فى حروف ، وماذا بعد ؟.. فاغر الفم كطفل ابله داهشا طوال الف ليلة وليلة .

الكبيرة التى تصوغ أبعاد الظاهرة ، والتى اكتفى هنا بمجرد طرحها • علها تكون فاتحة مناقشة موضوعية وعميقة حول هذه الظاهرة • وعلنا نستطيع ان نتناول عبر هذه المناقشة كل هموم حياتنا الثقافية بالنقد والتمحيص •

●

نعود بعد ذلك الى التقاط خيوط موضوعنا الرئيسى من حيث تركناها لنبدأ الخطوات الاولى فى رحلة التناول النقدى لـ (رجال وثيران) خارج حدود الظاهرة التى اكتفينا هنا بمجرد الاشارة الى خطوطها العريضة • والمسألة التى تثار عندما تجوس خطوات الناقد الاولى عالم هذا العمل الفنى ، هى نوعية الجنس الادبى الذى ينتمى اليه • وفود انبثاق السؤال فى اعماقه يطل سؤال صغير آخر • لماذا كتب يوسف ادريس – على غير عادته – مقدمة لهذا العمل يؤكد عبرها انه قصة • خاصة وأنه ليس من عادة يوسف ادريس ان يكتب مقدمات لمجموعاته القصصية ولا لرواياته • انه كفنان واثق من نفسه ، وراض الى حد ما عن العمل الفنى الذى يقدمه لقارئه ، يقدم العمل الفنى وحده عاريا من كل رداء ، واقفا وحده بلا عكاز من مقدمات او تبريرات • فالتبرير لا يستدعيه الا احساس بالقصور ، وبأن هناك شيئا ليس على ما يرام وليس فى مكانه الحقيقى • ولكنه هنا يتعمد ، ولاول مرة فى تاريخه الفنى تقريبا ، ان يكتب مقدمة لعمله يؤكد عبرها انهذا العمل قصة • ويلح على تكرار الكلمة اكثر من مرة فى فقرة واحدة • ليؤكد لنفسه وللقارىء فى آن « انها قصة مستقلة تماما ، حوادثها وان كانت تدور فى اسبانيا الا ان بطلها هو الانسان ، فى اسبانيا ، او فى اىمكان • قصة كانت ولاتزال تثير دهشتى، فلم اكن اتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من ايام اغسطس المدريدية ، وفى ملعبها الكبير ، اخر ماكنت اتوقعه ان يختمر خلال ساعتين عشتهما مع المصارعة والثيران والمصارعين هذا العمل » • ويبدو ان عدم التوقع الداهش ذاك ، والذى انتاب المؤلف ، احساس ماتلبث ان تسرى عدواه الى القارىء • فمشاهدة مصارعة الثيران لساعتين لا تهب ابدا قصة طويلة متكاملة ، أو أى عمل فنى مهما كان نوعه • خاصة اذا ماطافت بذهنه تلك التجارب الطويلة المريرة التى عاركها همنجواى وبلزاك وفلوبير وجوركى بغية الالتحام بالعوالم التى يكتبون عنها • كما يثير ايضا تساؤلا صغيرا حول طبيعة عملية الابداع الفنى ، التى يعود بها يوسف ادريس فى هذه المقدمة الى عهودها السحيقة حيث ازدهرت آراء ارسطو وكانت وتيوفيل جوتيه عن الفن والمرتكزة على الالهام والانبثاق الفجائى للعمل الفنى داخل ذهنية الكاتب وكانما بوحى من آلهة الاولمب او عرائس برناسوس .. ذلك الانبثاق الاشراقى المفاجىء – تحمحمات الصوفية – هو ما يحوم حوله يوسف أدريس فى هذه المقدمة .. ولن نستسلم هنا لاغراءات مناقشة هذه القضية التى قد تخرج بنا عن موضوعنا الرئيسى • خاصة وان معالجة هذه القضية من صميم اختصاص علم الجمال لا النقد الادبى • ولكن كل مايهمنا هو آن نسجل تحويم يوسف ادريس حول هذا الفهم وأن ندينه ، ثم نتجاوزه لنناقش القضية الثانية التى تثيرها هذه المقدمة ، الا وهى قضية العالمية فى الادب • ويؤكد الكاتب فى مقدمته أيضا ان (اختيار اسبانيا أو اى بلد آخر من بلاد العالم مكانا تدور فيه أحداث القصة ، ليس هو الطريق ابدا لكى يصبح ادبنا انسانيا عالميا • لان هذه الانسانية والعالمية ليس لها الا طريق واحد هو الكتابة بصدق ورأى واحساس عن انفسنا التى نعرفها ، او عن غيرنا مما لا تقل معرفتنا به عن معرفتنا بانفسنا • بل هو الطريق الوحيد لكى تصل الكتابة ، اى كتابة ، الى مرتبة الفن ، اى فن ، لا يهم محليا كان او عالميا) •

والتاكيد يتناقض مع الجزء الذى استشهدنا به آنفا من نفس المقدمة • ويتناقض ايضا مع العمل الفنى الذى يقدم له بهذه الكلمات وهذه الحقائق البديهية • فالطريق الحقيقى الى العالمية هو الالتصاق العميق بالحس القومىوالالتحام بروح الشعب ومالعجة اخص قضاياه والاقتراب من جوهره الانسانى• بهذاالطريق وحده يلج الفن دروب العالمية لان الانسان هو الانسان فى كل مكان • وقد ارتقت هذه المسالة الى مراتب الحقائق البديهية منذ فترات طوال ، ومنذ اكدتها اعمال كل الفنانين العظام كفوكنر وتشيكوف ولوركا وبيرانديللو وجوته وغيرهم • غير ان الحاح يوسف عليها فى مقدمته تلك ليس محاولة منه لتاكيد هذه البديهية ، بقدر ماهو تبرير لانفصاله عن قضايا الوجدان القومى • ومحاولة لسد الطريق على من يبغى مؤاخذته على هذا التحليق بعيدا عن ارضنا وقضايانا من جهة ، وللايهام بانه خبير بالموضوع الذى يتحدث عنه من جهة اخرى • وعليم ببواطن اموره وادق دقائقه وخباياه ، وبان معرفته به لا تقل عن معرفته بنفسه كما يدعى • غير انى اعتقد ان كل هذه المحاولات تنهل – ولاكن طيب النية الى حد بعيد – من احساس الكاتب بعدم الرضا عن عمله وتيقنه من قصوره •

●

ولنترك الان هذه المقدمة ، التى رغب الكاتب منها النجاة فاوقعته فى مشاكل اكبر من التى اراد الهرب منها • لنحاول ان نتعرف على نوعية الجنس الادبى الذى تنتمى اليه (رجال وثيران) • فبرغم ان يوسف يؤكد اكثر من مرة ، عبر المقدمة انها قصة فان شكلها الفنى يثير اكثر من تساؤل • ويستدعى – كاجابات على هذه التساؤلات – الى الذهن اشكالا فنية مختلفة كالرواية القصيرة والقصة القصيرة الطويلة والرحلة والتحقيق الفنى (الاوشرك) • ومن الوهلة الاولى يلوح الاوشرك او الرحلة اقرب الاجناس الفنية الى هذا العمل • اذ نعثر فى (رجال وثيران) على تجميع العديد من الجزئيات المتناثرة وعلى تحليق الكاتب دائما بالقرب من سطح الاحداث وجنوحه كثيرا الى العموميات ، وهى وسائل التحقيق الفنى (الاوشرك) او سماته • كما نجد ان الكتاب مكتظ بالتاملات والاحكام التجريدية التى تحوم به دائما بالقرب من (الرحلة) • غير اننى ارى – انطلاقا من اصرار الكاتب فى المقدمة على ان مايقدمه

لنا قصة – ان من واجب الناقد آن يتعامل مع العمل على انه قصة بالفعل ثم يرى اذا ماكان الكاتب قد استطاع ان يخلق داخل هذا العمل مقـــومات القصة أم لا • فيوسف ادريس ليس كاتبا صغيرا ، وحينما يؤكد أن عمله قصـــة فهو مدرك تمام الادراك تبعات تاكيده ذاك • ومن البداية أستطيع أن أقول أن (رجال وثيران) بقدر ما تحوم حول التحقيق الفنى والرحلة ، تحوم ايضا حول القصة القصيرة الطويلة • وان كانت مبتوتة الصلة الى حد كبير بكل مقومات العمل الروائى • أقول أنها تحوم حول القصـــة القصيرة الطويلة ولكنها لا تبلغهـــا • فللقصة القصيرة الطويلة معالمها الفنية الواضـــحة التى تتمركز فى حدث رئيسى أو شخصية محورية ، تنمو فى خط راسى واضح دون ان تصاحبها خطوط أفقية او مائلة ، تصب فى نهـــر الحدث الرئيسى ، لان هذا من ســـمات الرواية (١) • واذا ما اعتبرنا هنا ان النـــزال الطويل المرير بين مصارع الثيران الوسيم انطونيو وبين الثور القوى الضخم الهـــائج والذى انتهى بمصرع انطـــونيو ، هوالحدث الرئيسى الذى تقدمه لنا القصة ، لتساءلنا عن دوافع الوصف المسهب الممـل للمعركتين الثانيتين • وعن ضرورة النتاة الكوبية المعـادية – حتما – لثورة كاسترو ، والذى يبدو ان مكانها قد اختير بتعمد مفضوح الى جوار الكاتب ليتيح له فرصـــة الطنطنة والحديث – على الماشى – عن آرائه (الثورية العظيمة) ، وعن وقوفه (الشرف الرائع) الى جوار ثورة كاســـترو وليس مع أعدائها • وعن المبررات الفنية لتلك الخطبة المنبرية العصماء التى قدم لنا – مصارع الثيــــران القديم والمراسل الحالى لاحدى الصحف المحلية فى آخر القصة – عبرها تحليلا اقتصاديا عن أهميـــة مصارعة الثيران بالنسبة للرأسمالية الاســـبانية التى تكتظ خزائنها بالدولارات على حساب انطونيـــو وأمثاله من الفقراء المقتالين وسط الحلبة ، وعلى مرأى ومســـمع آلاف المتفرجـــين المشاركين دون وعى فى صـــياغة أبعاد مأســـاة الاستغلال الرأسمالى البشعة • هذه الخطبة المنبـــرية العصماء ، جميلة ورائعة دون شك ، ولا نملك ســـوى الموافقة – على مافيها من تحليلات اقتصادية صائبة ، الا أنها لا تمت الى الفن من قريب أو بعيـــد •

قلت اننا اذا ما اعتبرنا أن النـــزال بين انطونيو والثـــور الضخم الهائج ، هو الحدث المحورى الذى تقدمه لنا القصة القصيرة الطويلة ، فان كل هذه الموضوعات والاحداث الجانبية تخرج بالعمل عن اطار القصة القصيرة الطـــويلة • وتقصر فى الآن نفسه عن أن تدخلـــه فى نطاق العـــالم الروائى • لان هذه الاحداث الجانبية لا تقوم بدور الشعيرات الدموية التى تضخ الدم فى شريان الحدث الرئيسى او الشخصية المحورية • ولان جميع الشخصيات التى قدمتها القصة ، شخصيات باهتة غائمة الملامح ، لا نستثنى من ذلك انطونيو ، الشخصية الرئيسية التى تدور حولها الاحـــداث ، أو المشـــاهد – الكاتب – الذى تقوم القصة كلها بأحداثها وشـــخصياتها عبر حدقتيه • اذ ان حرص الكاتب على التوحيد بين نفسه والمشاهد والراوى فى آن ، قعد به عن اشراك المشاهد بفعالية فى أحداث القصة • ومن ثم ظل المشاهد الذى تقدم القصـــة كلها من داخله غائم الملامح ومكتفيا بدور المعلق على الاحداث ، والذى يستدعى الى الذهن صورة المعلق أو الكورس فى مسرح بريخت التعليمى • ولولا جنوح المشاهد الى الحماس الزائد ، وتقييده من البداية بخيـــوط عاطفية واهيـــة الى أحد طرفى الصراع ، وميلـــه الدائم الى اطلاق الاحكام العمومية الحادة ، وجريه فى كثيـــر من الاحيان وراء تأملاته الاجتماعية وآرائه التجريدية الحاسمة، لاقترب دوره من دور المعلق البـــريختى ، ولقـــام بدور روائى شديد الجدة والروعة فى آن • الا أن هذا الافتراض من قبيل المنى والمستحيلات • لان العمل الفنى وحدة موضوعية واحدة ، وضعف العمل الفنى الكلى ينعـــكس على كافة جزئياته وعلى شخصياته كلها •

وهذا هو السبب فى اننا لا نعثر على نماذج انسانية رائعة فى الاعمال الفنية الضعيفة أو الهـــابطة • لكل هذه الاسباب لا تستطيع (رجال وثيران) ولوج عالم الرواية • وتظل محومة بالقرب من التحقيق الفنى ، والرحـــلة ، والقصة القصيرة الطويلة ، دون ان تستطيع بلوغ احدها • وان كان ضروريا ان نسلكها فى ركاب احد هـــذه الاشكال الفنية التى تحوم بالقرب منها ، فليكن التحقيق الفنى (الاوشرك) ، لانهـــا ليست (قصة قصيرة طويلـــة) ناجحة ، كما راينا ، وايضا لاننا لا نستطيع لكل الاحداث الجانبية المبعثرة على طول العمل، أن نعد مصارعة الثيران ذاتها موضوع القصة القصيرة الطويلة الرئيسى • ولاننا لا نستطيع ان نعدها (رحلة) ناجحة ، لان الرحلة الناجحة عليها ان تستقطب موضوعا رئيسيا تدور حوله الاحداث الجزئية والتأملات مثل (زهـــرة العمـــر) لتوفيـــق الحكيم مثلا ، حيث تدور كل الاحـــداث والتأملات حول محور رئيسى هو موضوع الحلول الحضارية لمأساة الانسان الحديث ومدى انبهار الانسان الشرقى امام الحضـــارات الاوروبيـــة الشديدة البريق • وايضـــا ، ولاسباب ذكـــرناها آنفـــا ، لا نستطيع أن نسلكها فى ركاب الرواية ، ومن ثم لا يبقى الا التحقيق الفنى ، اذ نعثـــر فيها على الكثير من مقوماته الفنية • كالتركيز بطريقة مشوقة على الكثير من الاحداث ، بغية تقديم صورة عامة لها • والاغراق فى وصـــف الكثير من الجزئيات لذاتها ودون أن تؤدى الى ابـــراز حدث أو قضـــية عامة أو أساسية • والتحليق دائما بالقرب من سطح الاحداث • والميل الـــدائم الى التعميمـــات واصدار الاحكام المرتوية من الرؤية الذاتية وليس من العرض الموضوعى للاحـــداث • واقحـــام الراوى ، معلقا ، وسط الكثير من الاحداث التى ينبغى عندها الاستمرار فى عرض الحدث وتركه هو ليشى وحـــده بما ينبغى أن يستخلص منه • وغير ذلك من سمات الاوشرك التى نعثر عليها – الى حد ما – فى هذا العمل •

الا أننا برغم ذلك كله لا نستطيع أن نعتبرها تحقيقا فنيا ناجحا لانها مكتظة ، بصـــورة مزعجة ، بالاحكام والتأملات • اذ لا تكاد تخلو صفحة واحدة منها • ولنفتح الـــكتاب مثلا بطريقة عشوائية على أى صفحة • فى صفحة ٩٣ نقرأ (اليوم

---

(١) راجع (فى الرواية المصرية القصيرة) أنور المعداوى ، المجلة ، أغسطس سنة ١٩٦٢

لا يوجد مشفرجون ولا جياد ، وأى معركة تدور اليوم على سطح الكرة الارضية لابد أن تجد نفسك منضما الى احد طرفيها . وحتى التصفيق اعجابا لم يعد علامة اعجاب مطلق . انها - جماهير الناس - تصفق باعجاب له هدف ، تصفق لمن يقدم لها ببطولة المصلحة والخدمة العظمى . الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة او بأخرى . من يسيطر على اكبر قدر ممكن من مصادر القوى ، لا ليدخل بها معركة ضد الخصوم ، ولكن ليستعملها ليحقق للناس مطالب وأعمالا عجز عن تحقيقها وهى بطولة أرقى . ففى الماضى كان الشخص يقوم لنفسه ولمجده ولذاته فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة . ولكننا فى عالمنا الحاضر نمنح البطولة لمن يقوى لنا ولفائدتنا) ولنكتف بهذا القدر من هذه الصفحة ونفتح الكتاب على صفحة اخرى ، لتكن صفحة ٥٧ فنقرأ ، ولكنه الاحساس بالاهمية ذلك الذى يدفع الانسان ليقدم على اكبر حماقة فى العالم كى يظفر به ، انها ليست رغبة فى البطولة للبطولة ذاتها او للشخص ذاته ، ولكن لاظهارها للاخرين وأمام الاخرين . انها كالتمثيل وفيها منه الشىء الكثير . الفرق أن الممثل هناك يمثل الدور وبمقدار اتقانه للتمثيل وتقمصه لشخصية البطل ينال اعجاب الناس) . ولنكتف ايضا بهذا القدر حتى لا نصدع راسك يا قارئى العزيز ، بهذه التأملات الساذجة التى اقسم لك أننى ابدا ما اخترتها عن عمد ، ولو اخترتها انا ، دون المصادفة العشوائية ، لجاءت أكثر امعانا فى السذاجة واستعراض العضلات الفلسفية الشديدة الغموض . ذلك لان الكتاب فى جملته ليس الا مجموعة تأملات من الخارج لمشاهد ، يرى لاول مرة فى حياته حفلات مصارعة الثيران . فتدهشه طقوسها المحكمة ، ويسترسل فى وصف جزئياتها السطحية باجلال وانبهار لا يتناسب ابدا مع رفضه اياها فى آخر الكتاب . وخلال وصفه لهذه الجزئيات يستعرض تأملاته ، ليغطى بها معرفته الغلافية باسرار اللعبة وطقوسها . فلانه لا يعرف عن اللعبة وأسرارها سوى النزر اليسير .. ويريد عبر هذه المعلومات الشحيحة البسيطة ، أن يبدو عملاق المعرفة عميق الفهم بكل ما يدور فى الحلبة من أحداث ومشاهد ، يلجأ الى غطاء تأملى من الاحكام العامة والتجريدات الفلسفية يسربل به شح معلوماته وفقرها .

وأخيرا أحب ان أقول أننى استنفدت جزءا كبيرا من هذه الدراسة فى تناول القضايا الفنية التى يثيرها الكتاب ، وهذه ليست عادتى فى تناول الاعمال الفنية ، خاصة وانى اومن بأن النقد كما يقول كرونشه هو اعادة العمل الفنى من جديد ، وبأن هناك وحدة عميقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، وأعتقد أن المضمون لا يلوح خلال جزئيات العملية الابداعية الا مصبوبا فى اطار الشكل . الا اننى حاولت هنا ان أؤكد ان اخفاق يوسف ادريس فنيا ، قرين اخفاقه المضمونى . أو بتعبير آخر احدى صور هذا الاخفاق . لذلك نجد أن (رجال وثيران) وبرغم الخطبة المنبرية العصماء التى أوردها الكاتب فى آخر الرواية ، وأكد عبرها أن انطونيو شهيد الرأسمالية الاسبانية . وان الاحتكارات الاسبانية ومصلحة السياحة هم قاتلوه الحقيقيون . لم تتمكن من أن تثرى وجداننا ، أو حتى تحفر فى أعماقنا هذا المعنى . لان الكاتب لم يصور الاحداث بمنهج شفاف الرؤية نخرج منه فى النهاية بهذه النتيجة . ولكنه صور الاحداث عبر حدقتى متفرج داهش ومبهور بكل مايدور أمامه من أحداث وسعيد بمشاهدتها . ثم جاء فى النهاية ليؤكد لنا موقفه التقدمى وتحليله الثورى الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة ، بطريقة تقريرية ثلجية باردة . لكل هذا لم يتمكن حتى من ان يستدعى فى اعماقى الاعمال الرائعة التى كتبها الفنانون الكبار عن مصارعة الثيران مثل (مرثية اغناسيوميخاس) لفديريكو غارسيا لوركا ، او (موت فى الظهيرة) و (الصيف الدامى) لارنست همنجواى .

صبرى حافظ

بيت سىء السمعة

تأليف نجيب محفوظ

لم يكن هناك أكثر من كتاب الرينسانس ايمانا بالكلاسيكية ، وكانت قواعدها الفنية لا تقبل أى خروج أو تطور ومع ذلك فمع انهيار المجتمع الاقطاعى انهارت الكلاسيكية كاتجاه فكرى . ولم يكن هناك أكثر من الكتاب البورجوازيين ايمانا بالرومانتيكية ، وكانوا يرون فيها المنطلق الذى يرحب بكل ما سجنته جدران الكلاسيكية القاسية ومع ذلك انهارت الرومانتيكية وأثبتت فشلها - خاصة بعد تأزم المجتمع البورجوازى - كمحاولة للتعبير عن الانسان ، ولم يكن هناك أكثر من الواقعيين ايمانا بالواقعية - وكانت تسندهم فى ذلك نظريات مادية ، ودراسات تاريخية ، ورؤى مستقبلية، تقول ان الواقعية هى التعبير عن الحاضر وهى صورة التعبير عن المستقبل . ودفعت النظرة الواثقة والحماس الانفعالى الواقعية الى موقف مثالى ، عندما جمد دعاة الواقعية أشكالها وعندما حددوها بأطر ومضامين لا خروج عليها ! ولم يمض وقت طويل ، حتى تبينوا أن ما وصلوا اليه انما كان نصف الحقيقة فحسب . الواقعية هى الشكل الذى ينتهى اليه الذوق الادبى فى الحاضر والمستقبل ، وهى الاداة الصالحة للتعبير عن الانسان فى مرحلته التاريخية المستندة على العلم والجدل .

ولكن الواقعية ، رغم ذلك ، لا تستمر هى نفسها ، لان طبيعة الاشياء ـ حسب أوليات مبادىء الجدل ـ تتغير تغيرا مستمرا ، « فالنهر لا ينزله الرجل مرتين » ، كما قال هيراقليطس .. « والرجل نفسه ، لا يكون هو الرجل مهما أقسم رجل البوليس » ،كما قال راسل . الواقعية ليست مدرسة أدبية أواتجاها فكريا، موازيا للكلاسيكية أوالرومانتيكية بل هى البحر الكبير الذى تصب فيه كل الانهار ..

انها تيار يذيب فى داخله كل التراث الفكرى .. انالواقعية ليست ثورة على الرومانتيكية أو الكلاسيكية ، ولكنها التعبير عن الانسان ، حتى لو كانت بعض أدوات الكلاسيكية أو الرومانتيكية صالحة فى التعبير عنه . وعلى ذلك بدات الواقعية تذيب ما حولها من جليد ، لكى تأخذ اشكالا جدية مختلفة ، وما زالت هناك خطوات على الطريق ..

ومن الغريب أن تجديد الواقعية واعادة بنائها من جديد عندنا ، يشارك فيه فنان قيل عنه من قبل انه ليس فنانا واقعيا ، والقيتفى وجهه« بيضة الطبيعة » ، والشىء الذى يشارك به نجيب محفوظ ليس جديدا تماما على الواقعية ، ولكن اتساعه لديه يمثل ظاهرة جديدة ، ان نجيب محفوظ يمزج الواقع بالرمز ، ويضع لقصته أبعادا مختلفة ، وهذا ليس جديدا تماما على نجيب محفوظ .. ففى « الثلاثية » جو من الرمز ، ولكن المسالة ليست مسالة استعمال بقدر ما هى مسالة استجابة .

فالقارىء ، الآن ، يلمح رموز نجيب بفهم واستجابة ، بل يراجع الاعمال القديمة ، لكى يرى ما فيها من رموز ما كانت ظاهرة له حين قراءتها الاولى .. ويمكننا ان نسمى هذا اللون من القصص « بالواقعية الجديدة » .

ومن سمات الرمز الابهام . ولكن يبدو أن الكلمة نفسها غارقة فى الابهام . وهى أحيانا تبدو ترجمة واقعية للرموز الفرويدية (رواية البا بالمفتوح للدكتورة لطيفة الزيات مليئة بالرموز الفرويدية مثل سكب القهوة ... الخ) .

وفى احيان اخرى تبدو كلمة رمز كانها مجرد تشبيه . وفى بعض الاحيان يبدو للقارىء أنه امتداد حاد للرمزيين الاوربيين الذين أغرموا بالغموض . والرمز قد يكون بالصورة ، وهو الرمز الشائع ، وقد يكون بالموقف ، وقد يكون بالجو العام ـ وهى أعلى درجات الرمز وأكثرها صعوبة على الكاتب والمتذوق ـ « نهاية اللعبة » و « فى انتظار جودو » عملان رمزيان ، رغم أن بيكيت يرفض رفضا تاما اعتبارهما عملين رمزيين ، ولكنهما فعلا كذلك بشكل خاص . ان الشىء الرامز هنا لا يجد ما يقابله فى الواقع بمطابقة شبه تامة .. الرمز عند بيكيت شىء غامض عام ، يبدو ككائن حى مستقل ، يقابل فى الحياة شيئا عاما لا نستطيع تحديده بالضبط ، أو يعطى كل منا له تحديدا خاصا به .

والرمز على هذا المستوى العام المعقد ، استطاع أن ينسجه نجيب محفوظ ، نسيجا رائعا مع الواقع فى مجموعته الاخيرة « بيت سيىء السمعة »

« حسن السماوى » شخص يثير الحنق ، تطل من عينيه نظرة غير مأمونة ، قريب المدير العام فى احدى الشركات ..

يحب « سحر » الفتاة الجميلة التى تكتب على الآلة الكاتبة الموظفون خائفون من ان تستجيب سحر لمغازلاته . برهان (ولاحظ اختيار الاسماء) موظف جديد ، يحوز اعجاب الفتاة، يضايقه السماوى فى عمله . وفجاة يخرج فى الظلام مجهولون يعتدون على برهان بالعصى ، وهو راجع الى بيته ، وينقل الى المستشفى ، وتحاصر العيون السماوى ، تتهمه كل يوم انه السبب ، حتى انفجر ذات يوم :

ـ انا لا اخشى احدا ، ولكنكم مخطئون !

وتقوم الفتاة بدور بطولى فى دفع السماوى عنها ، والارتباط ببرهان .

ان نجيب محفوظ ، يضعنا بهذه القصة « الرماد » فىتجربة القهر ، ورغم انه يختار لها مكانا محددا الا اننا نحسبشمولية التجربة ، وبتعبيرها عن القهر التاريخى الذى عانى منه الانسان فى مراحل تطوره المختلفة ..

وهذه القصة تذكر بقصة له اخرى : « الخوف » ، يعيش اهل الفرغانة فيها خوفا أبديا كأنه قدر سيزيف ! ولكن نهاية القصتين تختلف .

ففى « الخوف » .. يستمر القدر السيزيفى ..

أما فى « الرماد » .. فتنتصر الابتسامة الجميلة الرقيقة على السماوى ..

وهنا يثور سؤال عن مدى رؤية نجيب السوداوية « بداية ونهاية » و « خان الخليلى » و « زقاق المدق » و « اللص والكلاب » و « الطريق » تنتهى كلها نهايات سوداوية . ولكن ليس معنى ذلك ان نجيب يحس اليأس حيال القضايا الاجتماعية .. فهذه النهايات طبيعية جدا مع طبيعة اللحظة التى اختارها .

وفى الحقيقة ان « خان الخليلى » ، و « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » تعبير عن انهزام الثورة الوطنية أمام الاستعمار والرجعية ، أما نهاية البطل المأسوية فى « اللص والكلاب » فهى نهاية فنية ، بررتها ضرورة انهزامه كفرد ، ولكن قضاياه ظلت مستمرة .

أما « الطريق » ، فهى التجربة المظلمة حقا فى كل هذه الاعمال . ولكن فى مجموع الرؤية للكاتب ، ولا نستطيع أن نحاسب أى كاتب على عمل له او أكثر ـ نستطيع ان نقول ان نجيب محفوظ مؤمن بالانسان ايمانا ذكيا شاقا بالضبط كايمانه « بسحر » فى كل لحظة يتوهم انها ستخون الامانة ، ولكنها تظل صلبة برقتها حتى النهاية .

ولكن واقعية نجيب محفوظ الجديدة ، تأخذ الكثير من الاشكال القديمة ، بل ان الاطار يبدو احيانا كما لو كاناطارا لاحدى قصص تشيكوف .. بل أحيانا ما ، يبدو أشبه مايكون باطار لقصة من قصص موباسان . ويدخل فى ذلك تلك الصفة الروائية التى انسحبت من روايات نجيب محفوظ الى قصصه فاضحت بعض هذه القصص وكانها روايات مختصرة .

ولكن نجيب يعطى هذه الاشكال القديمة روحا جديدة تختفى أحيانا وراء ستار الرمزية التى تبلغ فى بعض القصص مرحلة

الصوفية (حلم نصف الليل وماضى عملية القتل ـ ببشاعتها ـ من اقتران بصوفية رائقة) .

ولكن نجيب لا يقف عند الاشكال القديمة المألوفة ، بل يتعداها الى أشكال جديدة مثلما يفعل فى قصة « موجة حر » التى يحكى فيها لمسات من أحداث يوم فى القاهرة تلظت فيه بقيظ الصيف ، ومثلما يفعل فى قصة « سائق القطار » التى يمزج فيها الحلم بالواقع ، مزجا رائعا هادفا .

ورغم كل الانماط التى يختارها نجيب ـ وبعضها أنماط غريبة ـ فاننا لا نستطيع الا أن نعتبر « الزمن » هو البطل الحقيقى فى قصصه كما كان البطل الحقيقى فى رواياته .

أليس هو الشيخ المختفى الظاهر ، وراء كلمات الثلاثية ؟

أليس هو الاخطبوط الذى يدفع صابر فى الطريق الىالامام كانه شخص يدفعه من الوراء ؟

ان نجيب مغرم بتتبع الناس فى حياتهم على المدى الطويل ، مغرم باظهار المفارقات التى يصنعها الزمن .. ألم يسر كمال عبدالجواد فى جنازة عايدة التى أفنى العمر الغالي فى حبها ، دون أن يعرف انها هى عايدة ، ولكن كمال سار لانها كانت ـ دون أن يعلم ـ زوجة أحد رجال التعليم الكبار .

اللمسة الرومانسية واضحة فى « عابرو السبيل » .. انهم ثلاثة يلتقون فى شارع قصر النيل بين السابعة والثامنة من صباح كل يوم . بدأ الامر فى العشرينيات :

شاب طويل عابث ، وشاب هادىء ، وفتاة أجنبية جميلة..

ويحاول الشاب الطويل معاكسة الفتاة ، ولكنها لم تكترث له .. وأحبها الشاب الهادىء فى صمت .. ثم مضت الحياة بكل منهم ، فتزوجوا .. وقامت الحرب ، حرب فلسطين ، وثورة يوليو ، والعدوان .. وهم ما زالوا يلتقون دون أن يتكلموا كلمة واحدة .. وفى احدى غارات العدوان يلتقون فى أحد المحلات لكى يتحدثوا لاول مرة . ونكتشف أن الفتاةاحبت الشاب الهادىء ، وانها تشاجرت مع أمها لانها اختلفت معها حول فكرة الزواج من مصرى ، وانها تركت منزلها لهذا السبب الى منزل خالتها .

ويسمع الرجل الذى سيحال الى المعاش بعد أقل من عام، انها كانت تحبه ، كما كان يحبها .. وان عجزه عن التقدم اليها لم يكن له أدنى مبرر .

الزمن : ذلك الوحش الكبير الذى يضع فى مركبته عجلتين احداهما القدر ، والاخرى الصدفة .. ويأخذ نجيب فىاستعمال العجلتين ، لكى يكشف لنا أعماق الحياة ..

لقد استطاع نجيب بالقصص الثمانى عشرة التى تضمها المجموعة ان يضيف ثورة جديدة فى داخل الواقعية المصرية ، واستطاع ان يثبت خطوه بعد « دنيا الله » التى قفز بها الاف الخطوات بعد « همس الجنون » .

عبد المنعم صبحى

حول نشأة المسرحية الرومانية

من كتاب الدكتور أحمد عبد الرحيم أبو زيد

(تاريخ الأدب الروماني) ١٩٦٤

يقرر الاردس نيكول Allardyce Nicoll فى الفصل الأول من كتابه « علم المسرحية » The Theory of Drama أن « المورد الذى تستقى منه جميع الدراسات الحقة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب ، هو ، كما هو معروف ، كتاب الشعر لأرسطو ، وهو الكتاب الذى ظل الناس يتدارسونه الاحقاب الطويلة بوصفه من كتب الامهات فى هذا الفن . ـ فكانوا فى عصر النهضة يتحمسون له ، ويجلونه اجلالا لا يرقى اليه النقد ، كما تناوله النقاد فى العصر الحديث بالبحث والتقدير . ونحن اليوم ، بطبيعة الحال ، قد جاوزنا تلك المرحلة التى كان الناس ينظرون فيها الى أقوال الفلاسفة اليونانيين كانها الالهام الالهىالذى لامهرب منه الا اليه ، أو كانها التنزيل الذى ينبغىلكل شاعر انيسجدبين يديه، بل لعلنا اليوماصدق من أسلافنا فهما لأرسطو ، وأعظم تقديرا لعبقريته ، لقدرتنا على تذوق ما فى أفكاره من قوة ، وما فى تعييناته من أوجه القصور ، هذه التعيينات الفجة التى يجلوها فى أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية ، وبأحوال المسرح فى أيامه .(١)

(١) الاردس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة الاستاذ درينى خشبة ص ٣ .

ومن ناحية أخرى نجد جون جونز John Jones فى مقدمة كتابه « أرسطو والمأساة اليونانية » Aristotle and Greek Tragedy يقول ان مادفعه الى اخراج هذا الكتاب هو ما دأب عليه بعض الباحثين ـ ان لم يكن أكثرهم ـ فى معالجة قضية فكرية من تهافت على ما هو سهل بسيط والتهيب من كل صعب معقد ، فيفضلون الطواف بالمشكلة ـ ربما من كل جوانبها ـ دون محاولة النفاذ الى لبها وسبرها ، وكان هذا هو شانهم مع أرسطو اذ أنهم راحوا يدرسونه من خلال البحث فى الدراسات التى كتبت عنه أو عن كتاباته دون الرجوع الى ما كتبه أرسطو نفسه ، متوهمين أنهم بذلك يكفون أنفسهم عناء البحث من جديد فى أشياء قتلها غيرهم بحثا وقد لا يصلون هم فيها الى قرار حاسم ، ويرى المؤلف جونز ان فى هذا الأمر خطرا جسيما يتهدد الباحث بعدم الوصول الى الحقيقة ، لأن بعض ما كتب عن مؤلفات أرسطو بالذات مبنى على فهم خاطىء لنصوصه أو لبعض فقرات منها وبالتالى فالنتيجة خاطئة ، فاذا أردنا معرفة أفكار أرسطو أو

دراســـته دراسة جـدية حق علينا أن نبتعد قدر الامكان عن كل مجالات الشك والاحتمال وأن نرجع الى الأصـــول نفسها . وقد كانت هذه هى رسالة المؤلف فى كتابه .

واذا حاولنا أن نصدق تصريح جون جونز ثم اعدنا على ضـوء كلماته قراءة ما يقرره الاردس نيكول خرجنا بمحصلة هامة ، هى أن ثمة دراسات كثيرة قامت حول البحث فى كتابات ارسطو ، وان معظم هذه الدراسات قد أفضت الى نتائج خاطئة لأنها كانت نتيجة فهم خاطىء لنصوص أرسطو ، وان هذا الأمر قد حدا بالمفكرين الى البحث عن أصل المسرحية فى غير ما جاء عنـــــد أرسطو . والحقيقة أن هناك قرائن كثيرة تؤيد جون جونز ، فلا ريب أن السبب فى اختلاف تفسير نيتشه لأصل المأساة اليونانية كما جاء عند ارسطو عن رأى « نورود » Norwood مثلا فى نشأتها انما مرجعه ـ ولا شك ـ الى اختلاف فى فهم النص اليونانى نفسه ، والى نفس السبب يمكن أن نرجع السبب فى اختلاف باى ووتر By Water عن بيكارد كمبردج Pickard Cambridge وكذلك الامر بالنسبة لفيلاموفتز Wilamovitz وروز Rose ثم انسلاخ السير وليام ردجواى Sir William Ridgway وجلبرت مورى Gilbert Murray وكوك عن هؤلاء جميعـا واتجاههم الى البحث عن أصل المأساة اليونانية فى غير ما جاء عند ارسطو

لم يكن هذا هو حظ المسرحية اليونانية وحدها وانما لحـــق بالمسرحية الرومانية ما أصاب المسرحية اليونانية من سوء الفهم ، وتشتت الآراء حول نشأتها .

يحدثنا ليفى فى كتابه السابع (i i) عن الكوميديا الرومانية فيقول ان جذور الملهاة الرومانية تمتد فى قدمهـا الى الرقصات التى كان يصاحبها الناى والتى كان يعرضـــها لاعبون قدموا من اتروريا Etruria ليقدموا عرضا لالعابهم يتقربون به الى الالهة كى تدرأ عن الرومان طاعونا كان قد نزل بهم . وقد نشد الشبان الرومانيون متعة فى تقليد هؤلاء اللاعبين فى رقصاتهم ثم اضافوا اليها اشعارا نابية جعلوا يلقونها فى اثناء الرقص ويتقاذفون بها وهى فى ذلك قريبة الشبه بالأشعار الفسكينينية Fescenine « انظر بعد » وسرعان ما تضاءلت هذه الأشعار النابية وحورت وتغيرت طبيعتها وشكلها شيئا فشيئا حتى تخلت عن مكانها لتفسح مجالا لعرض تصحبه الموسيقى أيضا أكثر تطورا الى حد ما ولكنه ظل أيضا تعوزه الحبكة الروائية Plot أطلق عليه اســـم الساتورا Satura ، ثم كان ليفيوس اندرونيكوس ـ كمـا يحدثنا المؤرخ ـ هو اول من هجر الساتورا شكلا ومضمونا والف مسرحية لها موضوع وحبكة روائية ، غير أنه لم يكد يتـــأتى للمسرحية الرومانية هذا الشكل الجاد حتى سارع سادة الرومان بهجرانها والرغبة عنها ، فتركوها لكتاب محترفين مكريين وعادوا مرة أخرى الى الاشعار الماجنة النابية والى تمثيل الفـــارس الاتيللانى .

•

وقد تناول الباحثون ما ورد عند ليفى وبحثوه بحثا مستفيضا فأفضت أبحاثهم الى نتائج متباينة بسبب اختلاف فهم هذا النص من باحث الى آخر .

فسير بول هارفى (١) يرى أن الملهاة الرومانية فى نشأتها قـد استندت الى دعائم استمدتها من كل هذه العناصر التى ذكـرها ليفى ، فاخـــذت من الشمال الرقصـــات الايمائية الاتورية Etrurian Mimetic Dances وربما اخـــذت من الشمال كذلك الديالوج الفسكينينى ، واخذت من الجنوب الفارس الاتيللانى ـ وربما ظل هذا الفارس الاتيللانى الى عهد قريب ـ واخذت كذلك من الجنوب الساتورا الهزلية واضيف الى كل هذا عناصر اخرى جاءت من صقلية .

اما بير Beare فى كتابه « المسرح الرومانى » Roman Stage فيعتقد أن كل انسان مهما اختلفت ظروفه الخاصة، ومهما كانت ظروف البيئة التى ينتمى اليها أو كانت طبيعة حياته فهو لا يعدم لحظات يشعر فيها بالرغبة فى التعبير عن نفسه او انه يرغب مشاهدة او سماع شىء يرى فيه نفسه ، ومن هنا كان طرب الإنسان بمشهد يراه أو أهزوجة تتهادى الى مسمعه أو نغم تهتز له أوتار قلبه، ومن رغبته ايضا فى التعبير عن نفسه وعن حالته النفسية كانت نشوته عندما ينطلق لسانه بترنيمة عذبة ولكنه اكثر ميلا فى التعبير عن نفسه وعن طبيعة حياته بالرقصات التى يستوحيها من بيئته أو من ظروف حياته كرقصة السيف فى البيئات الصحراوية التى تتخذ من السيف اداة للدفاع عن نفسها وصـــون كيانها ، أو رقصة العصا فى البيئات الريفيـــــة « التحطيب » أو الرقصات الريفية التى يضحى فيها بالثيران أو الخنازير ويتبادل فيها الراقصون نكات نابية بذيئة ، وفى اعتقاد الاستاذ بير أيضا أنه ليست الاشعار التى ذكرها ليفى وحدها هى التى استندت اليها المسرحية الرومانية فى نشأتها واستمدت منها موضـوعاتها ، وانما كان هناك الى جانبها الاشعار الدينية المسماة Carminas Saliaria التى يصحبها الرقص ويتغنى بها الكهنة فى شــهر مارس حاملين دروع الاله مارس آله الحرب واله الخصب ايضا. وكان هناك أيضا الأغانى الريفية التى عرفت باسم Carmen Arvala يقوم بانشادها اثنا عشر ريفيا اطلق عليهم Fratres Arvales كان عملهم هو ملاحظة الاعياد الزراعية واقامة حفل راقص فى أول مايو من كل عام يضحى فيه بخنزير وشاة وثور Suovetaurilia ويصحب التضحية بها صلوات ودعوات لتطهير حدود الدولة من الشرور . وكان هناك كذلك اشعار دينيـــة تشبه الترانيم الجنائزية سميت Nenine هى مرثيـات كانت تلقيها نسـاء مكريات Praeficae يصحبهن الناى فى القائها .

ولعل العنصر الرئيسى فى تكوين الملهاة الرومانية قد ساهمت به أهم تلك الاحتفالات والأناشيد وهى الأشعار الفسكينينية التى كانت تلقى فى احتفالات الحصاد . كانت هذه الاناشيد أصلا فى الوزن الساتورنى والشكل الذى كانت تتخذه هو صورة الحـوار بين الفلاحين أو النزال بين اثنين فى شكل ديالوج . وقد اعتقد الرومان ان لهذه الاشعار قدرة بالغة على درء سوء الحظ ثم أصبحت تنشد أيضا فى أعياد الزواج واعياد النصر . ويضيف بير أن ليفى قد أورد هذه الأشـــعار على أنها أساس المسرحية الرومانية عموما كذلك يتناولها هوراس منذ نشأتها ويمضى معهـــا فى تطورها وارتقائها ليبين أنها كانت أصل المسرحية الرومانية ،

(1) Paul Harvey, The Oxford Companion to classical studies, p.116 R. Com. 5.

بيد أن نظريات ليفى وهوراس ليست فى حقيقة أمرها الا محاولات الرجل الايطـــالى المتعلم لقلب نظريات أرسطو فى نشـــأة الدراما اللاتينية وتحويل روافد المسرحية فى نشأتها الى تربة لاتينية وفى رأى الاستاذ بير أن المسرحية قد نشأت من هذه العناصر كلها ومن عناصر اخرى دخيلة الى جانبها وهو يرى أن هذه الاناشيدالمختلفة كلهـــا قد ساعد تبيانها فى خلق مسرحيات مختلفة الموضـــوع والطبيعة تبعا لاختلاف جذورها التى تمتد الى أصول مختلفة من هذه الاشكال الشعرية .

ويتفق مع بير كلية الاستاذ أشمور Sidney G. Ashmore غير انه يضيف فى مقـــــــدمة كتابه عن مسرحيـــــات ترنس The Comedies of Terence, أن المسرح اليونانى كان له أثره الواضح على المسرحيات اللاتينية . (١)

●

وللدكتور احمد عبد الرحيم ابو زيد الاستاذ بجامعة القاهرة ـ كتاب عن الأدب الرومانى « تاريخ الأدب الرومانى » صدر فى سنة ١٩٦٤ الجزء الاول منه « منذ البداية حتى عصر اغسطس » ولم يصدر له جزء ثان حتى الان . عندما قرأت عنوان الكتاب قفز الى ذهنى توا أمهات المؤلفات العظيمة فى الدراسات القديمة التى الفها علماء أفنوا فيها كل حياتهم . كتاب موريس والفـــــريد كروازيه M. et A. Croiset « تاريخ الأدب اليونانى » وكتاب المرحوم الدكتور صقر خفاجه « تاريخ الأدب اليونانى » وكتاب المستر دف « تاريخ الادب الرومانى » وهذا الكتاب الاخير مازال المرجع الاول والوحيـــــد فى الأدب الرومانى . وقد يكون من أكثر الامور مدعاة للفخر أن يصدر فى العربية كتاب يتشبه صاحبه بمؤلفى هذه الامهات غير أننى عندما طالعت كتاب الدكتور ابو زيد لاول مرة بعد صدوره خيل الى اننى قرأته من قبل ، وعندما لجأت الى ذاكرتى حملتنى الى كتاب المستر بير Beare المسرح الرومانى The Roman Stage ورجعت الى كتاب المسرح الرومانى فوجدت أن الدكتور أبو زيد قد نقـــــل عن بير نقـــلا حرفيا فى الجزء الاكبر من كتابه وأن الجزء الباقى قد نقله نقلا تصرف فيه بعض الشيء عن نفس الكتاب وعن كتب أخرى استطعت أن أرجع اليها ـ على سبيل المعرفة ـ هى كتاب مايكل جـــــرانت Michael C. الأدب الرومانى » ، وكتاب دف تاريخ الأدب الرومانى وكتاب روز Rose الادب الرومانى » ، وقد رحت اتسلى بارجاع الجمل العربية الى أصلها الانجليزى فى كل كتاب نقل عنه د. ابو زيد فاذا بها ترجمة رديئة أفقدت الرغبة فى التـــــزام التركيب الاجنبى التزاما حرفيا الى تفكك الجمل العربية وركاكتها كأن يقول ص ١٨ « ويقول كونيتيليانوس بأنها (يعنى الأشـــعار الدينية) لم تكن مفهومة بواسطة الـكهنة أنفسهم الذين كانوا ينشدونها » ترجمة لـ And they were mot understood even by the pontifices themselves

وقد نتقبل هذا كله من الدكتور ابو زيد وليس فى اعتمـــــاد الدارس على من سبقه من الباحثين مايشينه بيد أن الامانة الأدبية كانت تحتم عليه أن يشير الى مواضع النقل هذه ، خاصة وانه اعتمد على كتب هامة يقرؤها المبتدىء والمتخصص فى الدراسات القديمة على السواء ، فاذا كثرت مواضع النقل كان عليه أن يشير الى ذلك فى ثبت فى نهاية المؤلف باسماء المراجع التى اعتمد عليها ولكننا لا نجد شيئا من هذا عند د. ابو زيد بل اكثر من هذانجد السيد المؤلف ينقـــل فى متن كتابه نقلا امينا المراجع التى يشير اليها الكتاب الذى ينقل عنه كان يشير الى رقم سطر من مسرحية أو رقم كتاب من كتب المؤرخين أو اسم كتاب أو مخطوط دون أن يذكر أن هذه الارقام قد أخذها نقلا عن هـــذا المرجع او ذلك ، وقد وجدت أن نفس الاشارات قد وردت فى الكتب المنقول عنها ولو توقف السيد المؤلف عن النقل قليلا وتمعن الامر لوجد أن بعض المراجع التى أشار اليها دون اكتراث عبارة عن مخطوطات موجودة بالمتاحف فى الخارج فلو أنه أشار الى أن هذه المراجع نقلا عن كتاب معين لكان ذلك خيرا له

لم يشر السيد المؤلف الى مواضع النقل الا فى موضعين تقريبا او ثلاثة فى الكتاب كله واغلب الظن انه كان مضطرا الى الاشارة فى هذه المواضع لانها كانت أشكالا مرسومة كالجدول الذى نقله عن بير ص ٥٧ ـ ٥٨

ولنترك منهج السيد المؤلف فى كتابه فلعله فعل ذلك لأمر لانعلمه خاصة واننا نجده قد سلك نفس الطريق فى كتابه عن أناشـــيد هوراس Horace Odes ففى هذا الكتاب تناول د. ابو زيد ثلاثة كتيبات للاستاذ بيج T.E. Page ونقل من كل منها النص اللاتينى لأربعة أناشيد ثم نقـــــل الملاحظات Notes الانجليزية كاملة كما ذيل بها الاستاذ بيج كتيباته بعد أن ترجمها الى العربية على أنه جرت العادة بين الباحثين والدارسين على الاشارة الى الطبعات أو المخطوطات التى يعتمد عليها المؤلف فى نقل النص .

لنترك منهج السيد المؤلف فى كتابته لنرى ماذا فعل بما جمع . لقد حشد الدكتور ابو زيد فى كتابه « تاريخ الأدب الرومانى » كل آراء الاستاذ بير فكان مجرد أداة جامعة ناقلة التزم بحــــــدود آراء الاستاذ بير وسار خلفه يردد أقواله دون أن يتوقف قليلا ليناقشها او ليستخلص منها وجه الصواب او المعقول ، ولست أقول أن يرجع بنفسه الى النصوص الأصلية والاشعار اللاتينية القديمة ليقول لنا رأيه فيها أو يحاول فهمها من جديد على ضوء الابحاث الحديثة فقد يكلفه هذا عناء كبيرا ولكن السيدالمؤلف قدلجأ الى أسهل الطرق وأقلها عناء ، فاذا علمنا أن كتاب د. ابو زيد صدرمنذ شهور وأن كتاب الاستاذ بيرالذى اعتمد عليه صدرعام١٩٥٥ وأن الدراسات الحديثة قد غيرت معظم الاعتقادات السائدة عـــن نشأة المسرحية اليونانية والرومانية على السواء ، اذا علمنا هـــذا لادركنا مدى ضياع هذا الجهد .

لم يسأل المؤلف نفسه لماذا بدأ المسرح اليونانى بالمأساة وانتهى الى الملهاة بينما حدث العكس بالنسبة للمسرح الرومانى اذ بدأ بالملهاة وانتهى بالمأساة ؟ ولم يسأل نفسه كيف تكونت عنـــاصر المسرحية الرومانية الاولى أو بمعنى آخر من أين أتت الاناشيد الفسكينينية ولم يتمعن كيف جاء الفارس الاتيلانى .

والحقيقة أن خطأ عالم قد يتردى فيه الف عالم ، فثمة فـــرق بين أن نقصد أن الأشعار الفسكينينية والفارس الاتيلانى والرقص الايمائى قد ساهمت فى انعـــــاش المسرح الرومانى وفى تزويده بموضوعات جديدة متنوعة وبين أن نقصد أن هذه الاشعار كانت النواة التى انبثقت منها المسرحية الرومانية وأن الحركة الدرامية

---

(١) Sidney G. Ashmore, The Comedies of Terence Oxford, 1910.

فى المسرحية قد تطورت عن الحركة التى كانت تصاحب انشاد هذه الاشعار ثم نمت واكتملت وحبكت روائيتها حتى اصبحت مسرحية رومانية .

لقد بدأت المسرحية اليونانية بالمأساة ثم تلتها الملهاة ولما أن تم الاتصال بين اليونان والرومان تأثر الرومان باليونانيين فى أفكارهم وفلسفتهم ودينهم حتى لقد أجمعت كل أقوال فلاسفة الرومان وادبائهم على ضرورة قراءة النماذج اليونانية ليلا ونهارا وبدأت وفود العبيد وفقراء اليونان تتوافد على روما فتعلموا اللاتينية وقاموا بتدريس اليونانية حتى تأتى لهم التأليف فى اللغة اللاتينية وكان ليفيوس أندرونيكوس واحدا من هؤلاء المعلمين اليونان وكان هو أول من أخرج مسرحية رومانية فى لغتها ولكنها تحمل الطابع اليونانى وجاء بعده نايفيوس ليسير فى طريقه ويحفظ اسلوبه ويتبع نهجه فرعى المسرحية ودفع بها مراحل بعيدة فى الموضوع والتكنيك وان ظلت أيضا تحمل الطابع اليونانى ثم كان ترنتيوس وانيوس وبلاوتس . وكان طبيعيا أن تتقابل الثقافتان اليونانية واللاتينية وان تتداخلا فاستعانت المسرحية التى كتبت فى روما آنذاك بالنماذج الادبية الرومانية المعاصرة لها كى تتلون بالصبغة الرومانية كما اراد لها كاتبوها ولكن بالرغم من الجهود الجبارة التى بذلها زعماء المسرح الرومانى ظلت المسرحية الرومانية تحمل الطابع اليونانى وظلت تحمل اسما يونانيا وكان أبطالها فى الغالب ـ مهما كان موضوعها مستلهما من واقع البيئة الرومانية ـ يحملون اسما يونانيا . وبعد أن توثقت الصلة بين الادب اليونانى والرومانى بدأ الرومان مرة أخرى بدراسة الثقافة اليونانيةدراسة تاريخية مستفيضة واتسعت حركة الترجمة وبذلك تعرف الرومان على المأساة اليونانية فنقلوا هذا اللون الى بلادهم وظهر اكيوس زعيم المأساة الرومانية وباكوثيوس وغيرهما . وقد ظلت المآسى الرومانية كذلك أسيرة لموضوعات وأسماء المآسى اليونانية منذ نشأتها حتى نهايتها .

هذه هى قصة المسرحية الرومانية كما أكدتها الدراسات الحديثة ، وقد بطل القول بانها نشأت من الاناشيد الفسكينية أو الفارس الاتيللانى ولعلنا نكون أقرب الى الصواب لو قلنا ان المسرحية الرومانية أستعانت بهذه الالوان الادبية فى دعم موضوعاتها .

ومع هذا فيخيل الى أن الاناشيد الفسكينية والفارس الاتيللانى كانت يونانية الأصل أيضا . فنحن نعرف أن الالهة اليونانيين عندما انتقلوا الى روما تغيرت اسماؤهمفاصبح زيوس هو جوبيتر وأفروديتى هى فينوس وأرتميس هى ديانا وأثينة هى مينرفا وهستيا هى فستا وهيرا جونو وبوسيدون نيبتونوس وهاويس‌بلوتون واريس‌مارس وهرميس‌ميركوريوس وهيفايستوس تومكانوس وهكذا ، وكان طبيعيا ان ينتقل مع كل اله عبادته وطقوسه بعد أن خلع عليها اسم لاتينى بدلا من اليونانى ، فاذا تمعنا الاناشيد الفسكينية اللاتينية تبين لنا منذ الوهلة الاولى أنها هى نفسها الاناشيد الفاللوسية اليونانية التى نشأت منها الملهاة اليونانية فقد عرفت اليونان لونا من الاناشيد الشعبية أطلقوا عليه اسم الكوموس Arenel-Komos كانت‌تعرض خاصة فى الاحتفال باعياد الاله ديونسيوس باعتباره آلها للنبيذ والاخصاب ويحمل فيه المحتفلون عضو الاخصاب Phallos رمزا للاخصاب فى الأرض والتكاثر فى الانسان والتناسل فى الحيوان والزيادة فى الثروة والجاه وسمى نشيد هذا العرض بالكوموس الاحليلى لما فيه من مجون وهرج ومرج ومنه اشتقت كلمة كوميديا أى نشيد الكوموس Komostoδe . وكلمة فاللوس Phallos اليونانية تعنى باللاتينية Fascinum وهو أيضا الاسم الذى أطلق على الاناشيد التى كانت تقام احتفالا باعياد الحصاد التى تشبه فى مظهرها وكنهها احتفالات ديونسيوس فى اليونان .

أما الفارس الاتيللانى فقد سمى كذلك نسبة الى بلدة أتيللا الواقعة فى كمبانيا فاذا عرفنا ان أقليم كمبانيا كان يعج بالمستعمرات اليونانية اصبح تصورنا ان هذا اللون الشعبى من الفنون يونانى الاصل امرا قريب الاحتمال .

هكذا أثبتت الدراسات الحديثة أن أصل الملهاة الرومانية لم يكن لاتينيا على الاطلاق وان نظريات ليفى وآراء هوراس ليست الا محاولات الرجل الرومانى المثقف لتحويل رافد المسرحية الرومانية الى تربة لاتينية وعلى هذا يصبح الجهد الذى بذله الدكتور ابو زيد فى جمع آراء عفى عليها الزمن دون مناقشتهاجهدا ضائعا .

ومع هذا فان كتاب الدكتور ابو زيد هو الكتاب الوحيد فى اللغة العربية عن الادب الرومانى وان كان الدكتور سليم سالم قد نقل الى العربية كتاب الاستاذ دف وهو المرجع الاول بلا منازع فان هذا الامر لا يبخس جهد الدكتور ابو زيد وسبقه فى تقديم هذا اللون من الثقافة الى قراء العربية .

كمال ممدوح حمدى



المكتبة الغربية

كتاب الشعر لأرسطو

تأليف همفرى هاوس

الناشر روبرت هارت داقيز ١٩٥٨



ثار جدل حول نظرية أو منحى جديد فى المسرح قفز اسم ارسطو وسط ما يقال فى معرض التأييد او الهجوم . ولا غرو فى هذا ، اذ اصبحت نظرية ارسطو فى المسرح ، خاصة ما يتعلق بالتراجيديا ، اساسا يعتمد عليه المسرحيون ، ومنها يبدأ التأييد او الهجوم . ولو رجعنا الى النظريات المسرحية المختلفة لوجدنا معظمها اساسا اما امتدادا لنظرية ارسطو او محاولات للفكاك من اسارها والخروج على تعاليمها .

ولقد نتج عن هذا الجدل المستمر حول نظرية ارسطو ان ضاعت الملامح الاساسية الاولى للنظرية واخذ كل فريق من الاتباع او الاضداد يفسرها ويؤولها على هواه ، حتى اننا نجد فى كثير من الاحيان ان ما يقولونه عن النظرية هو أبعد شىء عنها . وان الانسان ليرثى لارسطو وهو يتململ فى قبره ابدا حسرة وغيظا على ما حل بعمله الخالد .

ولذا فان المرء ليسعد وهو يقرأ هذا الكتيب الرائع (١٢٥ صفحة) الذى يدافع فيه الناقد البريطانى الراحل همفرى هاوس (الأستاذ السابق بجامعة أكسفورد) عن أرسطو مستعينا باجادته للغة اليونانية القديمة فى التغلغل الى أعماق النص الأصلى محاولا ازالة كل لبس او شوائب مما علق بالنظرية الأرسطوطالية الخالدة .

ويقول الأستاذ كولين هاردى فى تقديمه للكتاب : « اشتركت أنا وهمفرى هاوس فى ربيع وصيف عام ١٩٥٢ فى الامتحانات الأولية لطلبة قسم الشرف بقسم اللغة الانجليزية بجامعة اكسفورد ، وكان على كل منا أن يضع ويصحح الاسئلة المتعلقة بكتاب الشعر لارسطو ، ولم نعجب بمستوى معلومات وفهم الطلاب لهذا الموضوع فقرر همفرى هاوس أن يكتب برنامجا من ثمان محاضرات القاها خلال الفصل الدراسى الشتوى لعام ١٩٥٢ ثم اعاد القاءها بعد مراجعتها عام ١٩٥٣ » . وبعد

وفاة همفرى هاوس قام كولين هاردى باعداد هذه المحاضرات للنشر .

١

وكتاب « الشعر » هو اقدم مخطوط لدينا اليوم يسجل ويصنف بطريقة منهجية أنماط الشعر المختلفة . ولكن أرسطو لم يكن يؤلف نظرية وهمية دون أى أساس ، وانما كان يعمل معتمدا على ما لديه من تراث أدبى اغريقى فتناول كل ما وصل اليه من هذه الآداب واخذ يتغلغل فيها ليخرج من هذا بنظرية نقدية عامة يعتمد عليها النقد الأدبى حتى يومنا هذا . فبرغم ان ارسطو لم يخلق الانماط الشعرية المختلفة ، فان كتابه هو الذى فرق بينها وحدد اشكالها - وهو دور مشابه لدور الخليل بن احمد فى الشعر العربى - بل ان الاسماء الاوربية الحالية لها ماخوذة عنه .

ولد ارسطو فى مدينة « ستاجيرا » المقدونية عام ٣٨٤ قبل الميلاد ، وقضى الفترة من سنة ٣٦٧ الى سنة ٣٤٧ قبل الميلاد (أى منذ بلغ السابعة عشرة الى أن بلغ السابعة والثلاثين) فى اكاديمية أفلاطون بأثينا ، كطالب ثم كأستاذ ولم يتبق لنا من كتاباته فى هذه الفترة سوى قصاصات قليلة . وتشكل تفكير ارسطو على هدى من تفكير افلاطون . فحتى فى تلك القضايا التى اختلف فيها مع معلمه - مثل رأيه فى الشعر - كان يعالج مشكلات سبق أن اثارها افلاطون .

وفى قضية الشعر هذه لا يتفق ارسطو مع أفلاطون فى الاوجه التالية :

١ - ان الشعر هو فن المحاكاه

٢ - ان الشعر يحرك العواطف

٣ - ان الشعر يعطى متعة من كونه محاكاه ومن تحريكه للعواطف عن طريق المحاكاه .

٤ - ان تحريك الشعر للعواطف يحدث تأثيرا فى شخصية القارىء أو المشاهد وعلى تصرفاته العاطفية فى الحياة العملية .

ولكن ارسطو يرفض النتيجة التى يتوصل اليها أفلاطون من هذه الاسس الا وهى ان العلاقة بين العواطف التى يحركها الشعر والعواطف التى نشعر بها ونعانيها فى حياتنا العملية انما هى نوع من الأمراض المعدية التى قد تؤدى الى نتائج خطيرة ، ولذا يخرج افلاطون الشعراء من جمهوريته ويكتب ارسطو كتابا عن الشعر يحلل انواعه ومصادره ويدافع عنه وعن اصحابه .

وبينما يعيب أفلاطون على الشعر انه تقليد للتقليد فان ارسطو يقول ان الشعر يجرى وراء الحقائق العامة وليس كالتاريخ الذى يعنى بالحقائق الخاصة . فالشعر على هذا الأساس شىء رفيع « اذ ليس بالتاليف نظما أو نثرا يفترق الشاعر والمؤرخ ... بيد انهما يفترقان فى ان احدهما يروى ما حدث والاخر يروى ما يحتمل ان يحدث ، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر اكثر فلسفة وأبدع من التاريخ واكبر منه قيمة لأن الشعر يضطلع بالحقيقة العامة بينما يضطلع التاريخ بالخاصة » . ويعود ارسطو ليؤكد هذه الحقيقة فى موضع آخر بقوله « ليست مهمة الشاعر ان يصف الاشياء التى حدثت بل تلك الاشياء التى يحتمل ان تحدث ، اى يصف ماهو ممكن على انه محتمل او ضرورى » وهو يرى ان الشاعر الذى يشعر بالعواطف التى يصفها هو أكثر الشعراء اقناعا .

وكل انواع الفن عند ارسطو - وعند افلاطون من قبله - ضروب من المحاكاه فهو يقول ان « شعر الملحمه والمأساة والملهاة - وكذلك موسيقى الشبابة والقيثارة فى اكثر خصائصها - كل هذه ، حين تشملها بالنظرة الكلية تعد انواعا من المحاكاة.

والمحاكاة عنده غريزية فى الانسان منذ طفولته ، ويميزه عن الحيوانات الأخرى انه من بينها اكثرها تقليدا وانه بهذه الغريزة يتلقى معارفه الاولى ... فالمحاكاه ، اذن طبيعية فينا ، وكذلك الأنسجام والايقاع (اما الوزن فهو نوع من الايقاع) ومن ثم من كانت هذه الامور فيهم أقوى شىء اصالة ، انساقوا بهدى طبيعتهم الى محاولات بدائية مرتجلة اعملوا فيها يد التحسين تدريجيا فاذا بها تتمخض عن الشعر . (x)

٢

بعد هذه المقدمة التى يخصص لها همفرى هاوس محاضرتين من محاضراته الثمانى يدخل الى صلب بحثه ، وهو تخليص ما علق بنظرية ارسطو فى المأساة المسرحية من شوائب بادئا بالعقدة .

يقول ارسطو ان المسرحية يجب ان تكون لها « فاتحة ووسطا وخاتمة والفاتحة هى ما لا يفترض ضرورة ان يتقدم عليها شىء قبلها ليستتبع شيئا تاليا له » . والتاكيد هنا على الضرورة المنطقية للروابط بين اجزاء المسرحية فلا يعنى قول ارسطو هذا ان على المؤلف الا يشير الى احداث من المفروض انها وقعت قبل بدء القصة . فان أى موقف حاضر يتضمن اسباب حدوثه. وهنا المحك للمهارة الفنية للكاتب فمقدرته الفنية تظهر فى الكيفية التى يسر بها الينا بما حدث قبل بداية المسرحية دون ان يضعف من جدة ووضوح هذه البداية ومن الوحدة الأساسية لنمو الأحداث الداخلية للمسرحية . ومسرحية « اوديب ملكا » خير مثال على هذا . فالمسرحية تبدأ وقد حل الوباء بمدينة طيبة ، واصبح من الضرورى تخليص المدينة من هذا الكرب باكتشاف المجرم الذى اذنب بقتل ابيه والزواج من امه » ثم عقابه كى ترضى الالهة وترفع غضبها عن المدينة المنكوبة . ويجعل سوفوكليس من يأس اهل المدينة والقرار الجرىء لملكها بتولى زمام الامر وتخليص شعبه من آلامهم يجعل من هذا الموقف نقطة بداية لمسرحيته . فيعطينا تجسيدا للموقف الداخلى (الوباء ، آلام الشعب وتدخل الاسرة المالكة) باسلوب مسرحى بينما تتيح كل خطوة يتخذها اوديب بحثا عن خلاص امته ، الفرصة لكشف جزء مما حدث قبل رفع الستار ، ومما هو ضرورى لتنمية الحدث الداخلى . وبذا يكشف عن قدرة فنية عظيمة فى الكتابة المسرحية .

ويبدى همفرى هاوس اهتماما شديدا بمناقشة موضوع « الفاتحة » مستخدما ادلة مما كان يحدث فى المسرحيات اليونانية القديمة وأساليبها المختلفة فى افتتاح مسرحياتها لدرجة انه ينسى ان يحدثنا عن الوسط والخاتمة . ولكن

(x) المقتطفات الموجودة فى المقال من ترجمة الدكتور احسان عباس لكتاب الشعر .(دار الفكر العربى)

ارسطو لم ينس ، فهو يضيف الى ذلك القول عن الفاتحة قائلا « والخاتمة على النقيض منها هى التى تستدعى شيئا سابقا لها ، ضرورة او احتمالا ، ولكنها لاتستدعى شيئا يعقبها . والوسط ما يستدعى شيئا سابقا له وآخر لاحقا » .

يقول ارسطو « لقد عرفنا المأساة بانها محاكاه لعمل تام كامل ذى طول معين لان الشىء قد يكون تاما وقد يكون كلا ثم لايكون له اى طول » . ثم يضيف قائلا : « ثم ان كل ما هو جميل – حيوانا كان أو اى شىء آخر مؤلف من اجزاء مختلفة – يجب ان لا تترتب اجزاؤه على طريقة معينه فحسب بل وان يكون ذا طول معين محدود ، لان الجمال يتوقف على الطول والنظام ومن ثم لم يكن الحيوان الدقيق جميلا لان العين تدرك جملته بلمحة تعجلها عن تبين اجزائه وموقعها من بعضها البعض ، وكذلك الحيوان المستفيض ضخامة ، البالغ الف ميل طولا لا يكون جميلا ، فكما اننا لا نرى اجزاءه دفعة واحدة كذلك يفقد الناظر اليه القدرة على رؤية كله ووحدة شخصه ، وكما انه لابد من الطول المعين فى الحيوان وغيره من المحسوسات وان يكون ذلك الطول بحيث يعرض جملته فتحيط بها عين الناظر بسهولة فكذلك لابد ان يكون للقصة او العقدة طول معين – طول يعرض جملتها فتحيط بها الذاكرة بسهولة » .

ويعلق همفرىهاوس على هذه الفقرة بقوله : ان فكرة النظام والانسجام والتناسق والتكامل موجودة فى المفهوم الاغريقى الطبيعى عن الجمال . كما ان مقارنة ارسطو لوحدة العمل الفنى بالمخلوق الحى مقارنة هامة لانها تمحيص واضح لما يقال من أن ارسطو وهو يتكلم عن وحدة العمل الفنى انما كان يصف وحدة آلية ميته قائمة على الرسم . وعلى هذا تصبح وحدة العمل الفنى التى يصر ارسطو على ضرورة وجودها فى اى قصيدة او مسرحية عبارة عن وحدة معقدة حية تتضمن تفاعلا داخليا لاجزاء العمل فى حركة مؤثرة فعالة .

ومن هذا نخرج بأن ارسطو لم يضع على الاطلاق اية حدود لطول المسرحية وهو ما افتراه عليه الكلاسيكيون الفرنسيون – ولكنه اخضع طول المسرحية الى قاعدتين ، والقاعدة الاولى تنبع من مفهوم التراجيديا نفسها والدور الذى تقوم به . وعلى هذا فيجب ان تكون المأساة المسرحية من « الطول الذى يسمح للحظ ان يتلاعب ببطل الرواية فيمر به فى سلسلة من المراحل الممكنه أو الحتمية وينقله من سعادة الى شقاء او من شقاء الى سعادة – ان مثل هذا الطول كاف لأن يرسم لك الحد الذى تبلغه القصة او العقدة فى طولها » . اما القاعدة الثانية فتأتى من قدرة المشاهد او القارىء على الاستيعاب والانفعال فيجب الا يزيد طول المسرحية عما يمكن ان تستوعبه الذاكرة البشرية كى لا تفقد وحدة الانفعال الأساسية وتضيع . ولكن فى داخل هذه الحدود فان المسرحية « كلما كانت اطول ، على أن تكون كلا شاملا ، كانت اجمل وكان طولها هذا هو سبب جمالها ».

٣

يضع ارسطو الاحتمال والضرورة كقاعدة اساسية للتماسك الدرامى فيقول :

« يجب الا تتضمن حوادث المسرحية الفعلية ما هو بعيد عن الاحتمال » . كما انه يعرف مهمة الشاعر – كما سبق أن أسلفنا – بانها وصف « ماهو ممكنعلىانه محتمل وضرورى ».

وارسطو بهذه القاعدة يعزل جانبا كل ما يتعلق بالمصادفة كالحوادث غير المتوقعة والتى ليس لها أصل معقول فى احداث المسرحية ، ويعزل كذلك حدوث الخوارق غير الطبيعية والمفاجئة، وما الى ذلك . فعلى سبيل المثال ، اذا جعل الكاتب المسرحى ، الزوج فى مسرحيته يموت فجأة تحت عجلات قطار او فى اثناء مشاهدته مباراة فىكرة القدم ، وذلك بعد شجار عنيف وخطير مع زوجته ، فانه يكون قد حطم قاعدة الاحتمال والضرورة اذ ليس هناك من رابطة بين المشاجرة والوفاة الا عامل الوقت .

وارسطو يستخدم هذه القاعدة اساسا ليؤمن العلاقة بين احداث المسرحية والعلاقة بين اقوال وافعال شخصياتها وطبيعة شخصياتهم فيقول :

« وعلى الشاعر فى الشخصية ان يعمد – كما يفعل فى حوادث الرواية – الى ما هو ضرورى او محتمل حتى اذا ما وقف شخص يقول أو يعمل كذا أو كيت ، كان ما يقوله او ما يعمله نتيجة ضرورية أو محتملة لشخصيته » .

على أن ارسطو كما عودنا لا يضع نظريات جامدة ذات وجهة واحدة فهو يضيف الى تأكيداته السابقة قوله : واذا صح لنا ان نستطرد قليلا قلنا اننا لنرى ان الحل المفضى الى النتيجة يجب ان ينشأ من طبيعة العقدة نفسها دون استعانة بالحيل المسرحية أو الخوارق المفتعلة كما فى رواية ميديا أو فى قصة توقف الاغريق عن السفر فى الالياذة . وخير موطن تستخدم فيه الخوارق هو تلك الاحداث التىليست من صلب الرواية وهى اما احداث وقعت فى الماضى وليست معرفتها فى طوق البشر واما احداث ستقع وتحتاج الى ان يسبقها التنبؤ والاعلان عنها ، ان ما يميز الآلهة انهم يعرفونكل شىء ، ولكن لا يجوز أن ندخل ما هو غير محتمل فى حوادث القصة الحقيقية فاذا لم نستطع ان نتجنب ذلك فعلينا ان نقصره على ماهو خارج حدود الرواية نفسها ، كما فعل سوفوكليس فى رواية اوديب حين اخرج ماجاوز الاحتمال من حدود هذه الرواية .

ويرجع همفرى هاوس الاهمية التى يعلقها ارسطو على هذه القاعدة الى اننا نحكم على منطق الحوادث فى المسرحية من خلال المنطق الذى كوناه من تجاربنا فى الحياة ، فهو – ارسطو – يؤمن بان شخوص المسرحية تشبهنا الى درجة تحملنا على اجراء هذه المقارنة ، ففكر فيهم بمقاييس ادمية مستمدة من تجاربنا البشرية وعلى هذا فان حوادث المسرحية يجب ان تكون مقنعة للقارىء أو المشاهد . بل ان ارسطو يفضل حادثة مقنعة وان كانت غير محتملة على حادثة محتملة غير مقنعة . أى أن الاحتمال والاقناع يجب ان يكونا متلازمين .

٤

تعتبر وحدتا الزمان والمكان من اكثر الافتراءات التى الصقت بارسطو . فلو بحثنا خلال كتاب الشعر كله لما عثرنا الا مرة واحدة بوحدة الزمان ومثلها او أكثر قليلا وحدة المكان .

ولقد جاء ذكر وحدة الزمان فى المقارنة بين طول الملحمة والمسرحية الاغريقية . فالأولى كانت تتكون من الوف من ابيات الشعر ، بينما لا تزيد المسرحية عما يقرب من الف وستمائة

بيت . وهنا يورد ارسطو تعليلا لهذا الاختلاف بأن المسرحية الاغريقية عادة ما تغطى احداثا وقعت خلال اربع وعشرين ساعة ، فى حين ان احداث الملحمة الاغريقية قد تستمر لسنين طويلة .

اما عن وحدة المكان ، فلن نجد فى تعاليم ارسطو ما يوحى بانه يلزم احداث المسرحية بالا تجاوز مكانا واحدا ! . وقد يكون الفهم الخاطىء قد نبع ايضا من مقارنة ارسطو بين الملحمة والمسرحية حين قال ان الأخيرة لا تستطيع ان تصور احداثا تجرى فى اماكن مختلفة فى نفس الوقت اذ انها مرتبطة بخشبة المسرح وبالممثلين ، بينما يستطيع الشاعر فى الملحمة ان يصور عديدا من الحوادث التى تحدث فى وقت واحد . وبالطبع لم يكن المسرح الاغريقى وقتها قد توصل الى تقسيم خشبة المسرح الى مناطق مختلفة أو الى المسرح الدائرى !

أى ان الوحدة الوحيدة التى يصر ارسطو على وجودها فى العمل الفنى هى وحدة الحدث التى تكلمنا عليها من قبل فى معرض حديثنا عن العقدة المسرحية .

٥

ومن هنا ندلف الى الفرية التالية الا وهى ان ارسطو قد قدم العقدة على الشخصية (افنخرج مسرحية ، هاملت ، من عداد الخوالد لانها تقوم على الشخصية قبل العقدة ، هكذا يصيح اللائمون !) ويقول همفرى هاوس انه من السخف ان نتشاجر حول اصطلاحات معقدة مثل العقدة والشخصية والحدث كما لو كانت منزلات ثابتة غير قابلة للتأويل أو التحريف ، فما بالك بالترجمة عن لغة غريبة صعبة كاليونانية القديمة . ثم يقول انه رغم ان ارسطو فى كتاب الشعر يستعمل احيانا تعبيرات توحى بأن هناك تضادا حادا بين العقدة والشخصية وبين الشخصية والحدث فاننا لو تعمقنا فى نظريته ككل لوجدنا انه ليس هناك تضاد بالمرة بين الشخصية والعقدة او الحدث .

فارسطو يقول اننا نعتمد فى وجودنا على الأحداث فهى التى تشكل شخصياتنا ومن احتكاكنا بها نستمد خواصنا المميزة . أى أن الشخصية فى الحياة الواقعية تالية للحدث ما دامت نتاجا له وهو يؤمن باننا لسنا اخيارا أو أشرارا لمجرد معرفتنا بالخير والشر فالأخلاقيات عنده لا يحكمها الخير المطلق بل الخير العملى الذىهو هدفكل انسان وببلوغه يستمد الانسان سعادته كما انه يعتقد بان وراء كل المواقف الاخلاقية يكمن عامل من الرغبة يعتبر المحرك الاساسى لما نتخذ منقرارات اى ان شخصية كل انسان تتشكل من النهايات التى تدفعه اليها رغباته وعلى هذا يمكننا ان نعتبر ان الشخصية عبارة عن مجموعة من الميول لاتحقق الا اذا كانت هناك نهايات مرغوبة نبدأ فى الحركة فى سبيل الوصول اليها .

واذا طبقنا هذا الفرض على الدراما فان الشخصية لن تتبدى فى كمالها واوجها الا من خلال الحدث فمجرد وصف بعض مظاهر وخصائص الشخصية انما هو تصوير للشخصية ناقصة مبتسرة وهكذا لا يكون ارسطو قد جافى المنطق عندما يقول ان الاشخاص لا يحيون الا فيما يقولون ويفعلون ، ولن تبعث فيهم الحياة فى النص المسرحى الا من خلال مفهومهم الدرامى الحق .

فالمفهوم الاخلاقى لارسطو هو كما نرى – مفهوم عملى ومحدد ، ولذا فهو لا يلقى بالا لاى حكم عن الاحداث اذا لم توضع الظروف فى الحسبان . فلن تعنى الشخصية فى المسرحية اى شىء قبل ان توضح الحقائق والظروف الخاصة التى تكشف الشخصية من خلالها عن كنهها . وما هذه الحقائق والظروف الا العقدة

ومن المؤسف حقا – فى رأى هاوس وفى رأى كل محب لارسطو – ان يساء فهم ارسطو هكذا ويتهم بالتقليل من شأن الشخصية التى أعتبر وصفها وتحليلها من امجاد المسرح فى احقاب تالية خاصة المسرح الانجليزى الاليزابيثى . فنظرية ارسطو تتيح اكبر الفرصة للكاتب المسرحى كى يكشف عن خبايا وابعاد شخوصه . فان أحسن ما توصف به نظريته عن العقدة هو انها محاولة لتامين ذاتية الشخصية المسرحية . فارسطو لم يقل على الاطلاق بأن الشعر لا يعالج الأشخاص بل قال انه يعالجهم فى ارتباط بعضهم ببعض كاشفين عن قوانين الحدث والارتباط .

وفى دراسته للشخصية ، يبرز ارسطو أهمية عنصر الخير فيها فوجود هذا العنصر هو منبع ذلك التعاطف الداخلى بين المتفرج والقارىء وبين اشخاص المسرحية . وهو يفترض وجود توازن عاطفى فى نفوس مشاهديه يمنعهم من التعاطف مع شخصيات شريرة أو منحرفة . وهذا التعاطف هو أساس معظم المتعة التراجيدية عند ارسطو ولكن هذا لا يعنى أن تكون كل شخصيات المسرحية خيرة وان تلغى من المسرحية الصراع بين الخير والشر . فارسطو يقول فى معرض حديثه عن شخصية « منيلاوس » فى مسرحية « أورستيس » اننا لا يمكننا ان نقبل أى عذر من الكاتب الذى يقدم لنا شخصيات شريرة لا ضرورة أو فائدة من وجودها . فيجب أن تكون حوادث المسرحية ككل خيرة ، أى تصور جهودا تبذل فى سبيل الوصول الى نتائج خيرة ، ولذا فان الشخصيات الرئيسية فى المسرحية والتى تحرك الأحداث يجب ان تكون خيرة بالتبعية . ولكن ما دامت حوادث المسرحية تتطلب وجود شخصيات شريرة فان ارسطو لا يمانع .

الا ان اشتراط ارسطو لوجود عنصر الخير فى ابطاله لا يمنعه من أن يفضل لبطله التراجيدى بالا يكون فاضلا او عادلا الى الدرجة القصوى فانقلاب الحال بمثل هذا البطل من اليسر الى العسر او من السعادة الى الشقاء يثير الأشمئزاز أكثر مما يثير الخوف أو الشفقة كما يطلب من المؤلف الا « يسند الانقلاب المعاكس أى التغير من الشقاء الى السعادة الى رجل شرير فهذا نهج لعله أكثر شىء خروجا على روح المأساة وبعدا عن التأثير التراجيدى اذ ليس فيه أى خاصية من الخصائص التى يجب ان تتوفر فى المأساة ولا هو مما يرضى فينا الشعور الانسانى ولا يثير فينا شفقة أو خوفا . وكذلك لا يعرض على النظارة انحدار شخص سادر فى الشر من حالة السعادة الى حالة الشقاء فمثل هذه القصة قد تثير فينا شعورا انسانيا ولكنها لا تحدث فينا شفقة أو خوفا ذلك ان شفقتنا تثار بالنكبات التى يقاسيها من لا يستأهل ان تحل به ، وخوفنا يستثار بوجود وشيجة شبه بيننا وبين من يقاسى نكبة من النكبات ، وليس فى مثل هذا الموقف ما يوحى بالشفقة او

الخوف . ينبغى اذن ، فى مجال اختيارنا الشخصية الواقعية بين هذه الاطراف ، شخصية الرجل الذى ليس فاضلا أو عادلا الى الدرجة القصوى ولا الذى بهظته المصائب لاستبحاره فى رذيلة أو نذالة متعمدة وانما اصيب لخطا ناشىء عن الضعف الانسانى » .

وكما نلاحظ من الفقرة السابقة فان ارسطو يستخدم تعبيرى الخوف والشفقة كمترادفين للعواطف التراجيدية . ويجب أن تكون الشخصية التراجيدية أكثر رفعة منا حتى تثير شفقتنا على مصابها ، ولكنها يجب ان تكون فى الوقت نفسه اقرب الينا بالدرجة التى يصيبنا الخوف من ان يحل بنا ما حل بها والخوف والشفقة هما عنصران أساسيان فى نظرية ارسطو عن التطهير التى سنتعرض لها فيما بعد .

ولكن كيف تحل المصيبه بالبطل التراجيدى ؟ انها « لا تحل به لاستبحاره فى رذيلة او نذالة متعمدة » وانما نتيجة لخطا عظيم فى تقديره للامور ، وليس لخطا ناشىء عن الضعف الانسانى كما جاء فى ترجمة الدكتور احسان عباس ، فعند هذه النقطة يختلف همفرى هاوس مع كثير من مترجمى ارسطو ونقاده الذين يعتبرون لفظه همارشيا Hamartia عيبا او نقصا نفسيا أو اخلاقيا ، فهو يصر على انها ليست بحالة خلقية يمر بها البطل بل خطا معين يقع فيه الانسان ويقول ان كثيرا من دارسى ارسطو المحدثين يتفقون معه فى الرأى من ان الهمارشيا انما تعنى خطا مرجعه الى الجهل بحقيقة او بظروف معينة يحدث نتيجة عكس ما كان منتظرا . وهذا الخطا الذى يندم عليه مقترفه هو الذى يثير فينا الخوف والشفقة .

ويجب ان نضع فى اعتبارنا ان الجهل الذى ذكرناه ليس جهلا بالنهاية المرجوة او خطا فى اختيارها اذ ان هذا يعنى الاقدام على عمل اختيارى ومن ثم فهو عمل شرير . كما يجب الا نغفل ان ارسطو لم ينف الصلة بين الهمارشيا وبعض المثالب الخلقية فى شخصية البطل ، الا انه يصر على انها هى نفسها ليست خطا خلقيا وعلى انه فى اكثر المواقف تراجيدية فان البطل المعذب ليس له ان يلام اخلاقيا .

وتوضيحا لهذا لن نجد احسن من مسرحية « أوديب ملكا » مثلا فاوديب يحرك الاحداث طائعا مختارا من اجل نهاية أخيرة وهى معرفة الشخص المحمل بالاوزار وعقابه فى سبيل تخليص شعبه من الوباء الذى حل بهم نتيجة لوجود هذا الشخص بينهم . ولكن أوديب وهو يقوم على هذا كان يجهل الظروف التى جعلته يقتل أباه ويتزوج امه ، وهكذا فان اكتشاف الحقيقة قد أتى بنتيجة لم تكن مرجوة

والهمارشيا اذن مرتبطة أشد الارتباط بالانقلاب والانكشاف ومنهما تتكون عناصر مايسميه ارسطو بالعقدة المركبة « العقد نوعان بسيطة ومركبة ، اذ ان الاعمال التى تمثلها تلك العقد نوعان كذلك ، فان تم العمل بالطريقة التى حددتهاوتوفرفيها التتابع والوحدة اللذان نص عليهما دعوته بسيطا وفى مثل هذا العمل يحدث التغيير فى مقدرات البطل غير مصحوب بانقلاب او انكشاف . واسميه مركبا حين يتم باحدهما او بكليهما وكل من هذين يجب ان ينشا من بناء العقدة نفسها ويكون بالضرورة والاحتمال نتيجة طبيعية لما تقدم فى العمل ، فثمة بون شاسع بين حوادث يتولد بعضها من بعضها وأخرى يتلو بعضها بعضا » .

والانقلاب ـ كما يقول ارسطو ـ هو « تغير فى الرواية الى عكس ما يتوقع من احداث العمل ويتوصل الى ذلك بعوامل محتملة او ضرورية » .

وعلى هذا يصبح الانقلاب من وجهة نظر شخصيات المسرحية انقلابا فى النية وليس انقلابا للحظ اما من وجهة نظر النظارة فهو انقلاب فى اتجاه الاحداث .

ففى مسرحية « أوديب ملكا » يحاول الرسول ان يبعث السرور فى نفس أوديب ويخلصه من الفزع الذى كان يخيم عليه بسبب أمه فيطلعه على حقيقة نسبه بالغا بذلك الى عكس ما انتوى قصده .

اما الانكشاف فهو « تغير من المجهول الى المعلوم ومن ثم الى الشعور بالكره او الحب نحو تلك الشخصيات التى تكون سعادتها او شقاؤها موضع المأساة فى الرواية وخير نوع من الانكشاف هو الذى يصحبه الانقلاب كما فى رواية أوديب » .

٦

ما الذى يبعث المتعة الى نفوسنا عقب مشاهدة مسرحية تراجيدية ، موضوع ثار حوله الجدل ، وما زال يثور . وحينما عالج ارسطو هذا الموضوع كان فى نفس الوقت يرد على اتهامات أفلاطون للشعر والتى أوردناها فى أول بحثنا . ويقدم ارسطو نظرية التطهير كتفسير للمتعة وكاعلاء لشأن الشعر والشعراء .

ولكلمة التطهير « Catharsis » معان عديدة فى اللغة اليونانية القديمة وواحد من هذه المعانى هو التطهر من ادران تلوث دينى . والتراجيديا فى رأى ارسطو هى تطهر نفوس المشاهدين من ادران تلوث عاطفى ..

فالتراجيديا ترفع العواطف من حالة الركود الى النشاط عن طريق مؤثرات قيمة وفعالة ، ثم تتحكم فيها بتوجيهها الوجهة الصحيحة بالطريقة السليمة بعد ان تعيش فى تجارب ابطال المسرحية متجاوبة معهم بالخوف والشفقة . وعندما تخمد هذه العواطف وتعود الى حالتها الأولى فانها تكون قد تهذبت وتخلصت من ادرانها وأصبحت فى حالة من التوازن أو الصحة العاطفية التى تعينها على المضى فى الطريق السوى فى الحياة وهذا ما يقصده ارسطو بالتطهير .

وهنا قد يتصايح الثائرون على ارسطو باننا لا نذهب الى المسرح كى نتطهر اننا نذهب الى المسرح من أجل المتعة . ورغم سخافة الاعتراض ، فالتطهير يحدث فى اللاوعى بينما المتعة هى النتاج الطبيعى لها فى الوعى ، فان همفرى هاوس يذكران ارسطو لم يذكر التطهير كمصدر للمتعة سوى مرة واحدة بينما يتحدث فى أكثر من موضع عن اللذة المباشرة التى نحصل عليها من الشعر والمسرح .

فارسطو فى أول معالجته للمأساة يقول « المأساة ، اذن ، محاكاة لعمل هام كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة باشياء ممتعة ، يرد كل شىء منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه

وباسلوب درامى لا قصصى ، وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقق التطهير باثارة هاتين العاطفتين »· ومن المحاكاة يستمد الانسان لذة كبيرة فسرها ارسطو وفسر اسبابها . فجزء من متعتنا الدرامية مرده الى مهارة المؤلف كخالق وكمحاك . كما اننا ايضا نجد لذة من كمال العمل الفنى ووحدته ومن قدرة المؤلف على بلوغ هذا الكمال والوحدة فى عمله .

ان اللذة والمتعة مسألة معقدة متعددة الجوانب ونظر البعض اليها من جانب واحد وبطريقة سطحية لا يضير ارسطو او ينقص من قدره ، بل يضيره الناقد السطحى ضيق الأفق .

٧

وعند هذا الحد يقف همفرى هاوس فى معالجته لكتاب الشعر ، ذلك الاثر الخالد الذى تركه ارسطو ناموسا للفنانين من بعده . فهو يغفل ذلك الجزء الذى يناقش فيه ارسطو العبارة والأسلوب ثم الجزء الذى يوازن فيه ارسطو بين الملحمة والمسرحية . فهمفرى هاوس كان مهتما بالتراجيديا أكثر من اهتمامه بالملحمة ، فقد اندثرت الملحمة ولم يعد الكثير من نقاد ارسطو وشراحه يهتمون بها ، بل يوجهون اهتمامهم كله الى التراجيديا التى قاومت وما تزال تقاوم عناصر الاندثار والانحدار .

ولا ريب ان كل محب لارسطو ليشكر لهمفرى هاوس ذلك الجهد الرائع الذى بذله فى محاضراته الثمانى مدافعا عن ارسطو الذى اسىء فهمه نتيجة لسوء الكثير من الترجمات المختلفة التى حاولوا بها نقل « كتاب الشعر » الى اللغات الأوربية الحديثة . ومن الغباء حقا ان نتناول اصطلاحات ارسطو المسرحية بحرفية مقيتة تسلبها كل حياة · لقد كتب ارسطو كتابه وهو يضع فى اعتباره ما كتب حتى وقته من أدب اغريقى ، ولذا فقد كانت أحكامه واصطلاحاته قائمة على اساس هذا التراث وعلى مفاهيم هذا العصر . فاذا نحن حاولنا ان نطبقها بحرفيتها على اعمالنا ومفاهيمنا الحديثة لاسأنا الى المعلم الكبير ايما اساءة .

ان كتيب همفرى هاوس الصغير لهو بالنسبة لكتاب الشعر الارسطوطالى ككتب التفسير بالنسبة للكتب السماوية مع الفارق فى القياس بطبيعة الحال . فهو يعيد تنظيم القضايا والمفاهيم الارسطوطالية حسب التسلسل المنطقى الدرامى مجمعا للقارىء الاحكام العديدة للتناثرة المتعلقة بكل مفهوم والتى أوردها ارسطو فى اجزاء كثيرة من كتاب الشعر ، مسديا الى محبى ارسطو ودارسيه منفعة جليلة ومتعة عظيمة .

محمد جمال امام



TYNAN ON THEATRE
By : Kenneth Tynan
(a Pelican Book, 1964)



كينيث تاينان من ارسخ النقاد المسرحيين الانجليز قدما ، ولا غرو فقد عمل بالنقد المسرحى فى مختلف الصحف الانجليزية والأمريكية منذ تخرجه فى جامعة اكسفورد سنة ١٩٤٨ . بل يقول فى مقدمة الكتاب انه حتى قبل التحاقه بالجامعة اعتاد ان يسجل ملاحظاته عما كان يشاهد من مسرحيات ، وكان يكتب نقده لكثير من المسرحيات وهو طالب بالمدرسة وبالجامعة كلما سنحت له الفرصة ، كما أنه كان يشترك فى التمثيل والاخراج . وفى سنة ١٩٥٠ أخرج أول كتبه عن المسرح وهو « من يمثل دور الملك ؟ » ثم عمل ناقدا فنيا لجريدة الـ Spectator سنة ١٩٥٠ ثم الـ Daily Sketch بين سنتى ١٩٥٣ ، ٥٤ ــ وفى سنة ١٩٥٤ بدأ يكتب لجريدة Observer ، أوسع جرائد يوم الاحد انتشارا ، مع استثناء الفترة بين سنتى ١٩٥٨ ، ١٩٦٠ حين أقام فى نيويورك وعمل ناقدا مسرحيا لجريدة الـ New Yorker . وفى سنة ١٩٦٣ عين مديرا أدبيا للمسرح القومى .

ويجمع تاينان فى الكتاب الذى نحن بصدده مقالاته المسرحية والنقدية التى كتبها فى مختلف الصحف ، فضلا عن مقالات أخرى لم تنشر · ولعل اهمية الكتاب انه سجل لتطور المسرح الانجليزى والأمريكى والأوربى فى الحقبة بين سنة ١٩٥٠ و سنة ١٩٦٠ .

وينقسم الكتاب الى ستة أجزاء رئيسية يتناول تاينان فى أولها المسرح البريطانى وفى ثانيها العروض المختلفة لمسرحيات شكسبير وفى ثالثها يعرض للمسرح الأمريكى وفى رابعها للمسرح الأوربى وفى خامسها يعطى صورا لبعض الشخصيات البارزة فى المسرح والسينما وفى السادس مقالات متفرقة عن موضوعات متنوعة تتناول جوانب من التاليف المسرحى والاخراج والتمثيل .

ويتخذ تاينان فى عرضه لموضوعاته طريقة شخصية بمعنى انه لا يعتبر الموضوعية فى النقد من الشروط اللازمة للناقد ، بل يذهب الى ان الناقد لا حاجة له للتخلص من مزاجه ومشاربه التى لابد أن تتدخل فى حكمه على الأعمال الادبية التى ينقدها . فوظيفة الناقد فى رايه « ان يسجل ما للمسرحية من انطباعات على عقله وحسه ، وعلى ذلك لا مفر من أن يتدخل ذوقه الخاص فى تفضيل مسرحية على أخرى ... ما من شخص يخرج عن ذاته بل هناك حالات مزاجية وانطباعات ، والنقد الجيد نتاج لكليهما . »

جون أوزبرن :

ويرجع الفضل لتاينان فى القاء أضواء قوية على جون أوزبرن ، ففى الوقت الذى انقسم فيه النقاد على أنفسهم بعد العرض الأول لمسرحية « انظر الى الوراء بغضب » كال تاينان لأوزبرن المديح ونادى به رائدا للمسرح الانجليزى الحديث . ويقول تاينان فى تصويره للجزء الأول من الكتاب « يقول الناس بحق ان نقطة التحول فى تاريخ المسرح الانجليزى هى ليلة الافتتاح لمسرحية جون أوزبرن « انظر الى الوراء بغضب » بمسرح Royal Court فى ربيع سنة ١٩٥٦ » . ويعالج الجزء الاول من الكتاب الأحداث التى أدت الى هذا الانقلاب التاريخى .

فى النصف الاول من خمسينات القرن العشرين كان لواء المسرح الانجليزى معقودا على ت.س. اليوت وكريستوفر فراى فى المسرحية الشعرية وترانس راتيجان ونويل كوارد فى المسرحية النثرية . وواضح من تمجيد تاينان لاوزبرن انه لم يكن مقتنعا تماما بأعمال هؤلاء الاربعة . فيقول مثلا عن اليوت فى معرض نقده لمسرحية « الكاتب المؤتمن » : « لقد كسا مستر اليوت حبته الاخلاقية الجافة بغلاف سميك من السكر مما يضايق أمثالى ممن يعتقدون أن الاطفال فقط يحبون السكر » . وفى سنة ١٩٥٤ يشكو تاينان من جدب المسرح الانجليزى ويؤكد أنه لولا اعادة المسرحيات القديمة وتقديم المسرحيات المستوردة لما وجد على مسارح لندن ما يستحق المناقشة الذكية لمدة خمس دقائق. وهنا يقص تاينان قصة طريفة اذ بينما كان يحادث سيدة فرنسية عن المسرح الانجليزى ، لم يجد كاتبا انجليزيا يستحق المناقشة. ومن باب المجاملة ابتسمت السيدة وقالت ان المسرح الباريسى أيضا فى اضمحلال فلا يوجد من يستحق الذكر خلاف سارتر وانوى وكامى وكوكتو وايمى وكلوديل وبيكيت وسالاكروا .

وما أن يخرج جون أوزبرن على المسرح الانجليزى بباكورة مسرحياته حتى يستشف فيه تاينان معبرا صادقا عن روح العصر فيقول ان مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » تصور شباب ما بعد الحرب تصويرا واقعيا مع ابراز حال الشبان المثقفين الذين يعيشون فى غرف مستأجرة مفروشة يقسمون صحف الاحد الى مجموعتين : احداهما شعبية والاخرى تليق بالارستقراطية الفكرية . وفى رأى تاينان أن مجرد نجاحه فى تصوير ذلك عمل كبير أما ان ينجح فى ذلك فى أولى مسرحياته فمعجزة صغيرة . ثم يقول عنها « توجد فى هذه المسرحية كل الصفات التى كنا قد يئسنا من أن نراها على المسرح الانجليزى ـ التحلل من المفروض، الاتجاه الفريزى نحو اليسار ، رفض كل ما هو رسمى ، روح الفكاهة السريالية ، الشعور بعدم وجود هدف يستحق الصراع من أجل تحقيقه ، ووراء كل ذلك العزم على ألا يذهب ميت دون أن نبكيه » ويختتم تاينان مقاله عن هذه المسرحية قائلا ، « لا أظن انه يمكننى أن أحب أى شخص لا يريد أن يرى « انظر الى الوراء بغضب » . انها أحسن مسرحية كتبت فى هذه الحقبة » .

ويستمر تاينان فى تمجيد أوزبرن فيقول عن مسرحيته الثانية « المرفه »The Entertainer: « لقد وضع مستر أوزبرن على المسرح فكرة كبيرة اذ صور فى مسرحية واحدة كل قطاعات انجلترا المعاصرة . ف « المرفه » هى تشخيص للامراض التى تصيب جيلنا الغارق فى سعادة عمياء » . ويختتم تاينان مقاله عن المسرحية قائلا : « وباختصار : وضع مستر أوزبرن خطة للوحة حائطية اجتماعية ضخمة ونفذها مستعملا مدى لونيا ضيقا ، وكتب فى هذا المدى دورا من أعظم الأدوار التمثيلية فى عصرنا . ان آرشى (بطل المسرحية) رجل يائس وتصوير اليأس عمل درامى صعب . أما تفسير اليأس فعمل أصعب أنصح كاتبنا اللامع أن يدأب على عمله» . ولعل مما زاد فى ابراز شخصية آرشى انه قام بتمثيلها الممثل الكبير سير لورنس أوليفييه الذى يكن له تاينان كل اعجاب وتقدير .

ومما جعل مسرح أوزبرن يحدث كل ذلك الأثر فى نفس تاينان أن كليهما ينتمى لحركة « الشبان الغضاب » التى سرت بين المثقفين من الشباب فى الخمسينات . وفى مقال لتاينان بعنوان « حركة الشبان الغضاب » يحدد معالم شخصية الشاب الغاضب كما تبدو فى أبطال الروايات التى كتبها المنتمون لهذه الحركة . فالشاب الغاضب « مثقف ينتمى للطبقة المتوسطة الدنيا ، يجد متنفسا فى النكتة المكشوفة ، له ولع بالبيرة والجنس ، يبدى احتقارا شديدا لكل النظم التقليدية ... ان معظم هؤلاء الثائرين احرار يساريون او اشتراكيون وحتى من كان له منهم امان دينية يتفقون مع الآخرين فى احتقارهم الشديد لكل ما هو « تقليدى » ثم يقول :« فى هذا الجو القابل للاشتعال القى جون أوزبرن الممثل النحيل ذو السبعة والعشرين ربيعا منذ سنتين بمسرحية تسمى « انظر الى الوراء بغضب» لخص فيها ما يحس به كثيرون من معاصريه نحو حكامهم ومن يكبرونهم فكانت قنبلة مازال لدويها صدى فى زوايا الثقافة الانجليزية التقليدية » .

حركة الشبان الغضاب :

ويذهب تاينان فى تعليله لقيام هذه الحركة الى أنه فى الوقت الذى شب فيه الشبان الغضاب عن الطوق كان الكبار قد اخترعوا القنبلة الهيدروجينية . ويتساءل :«كيف يمكن لهؤلاء الشبان أن يحترموا « المدنية كما نعرفها » حين يمكن فى برهة وجيزة أن تتحول الى « المدنية كما عرفناها»! كيف يمكنهم أن يحملوا مشعل الحرية وقد يقودهم هذا الى مخزن الامدادات الخطر ؟ قادتهم تلك الأسئلة التى لا جواب لها الى الاحساس بالعجز وعدم الجدوى ، الى الركود الذهنى فى البعض ، والابتعاد عن مدنية يحتقرونها فى البعض والى غضب عاصف فى البعض الآخر . وقد زاد من الاحساس علمهم انه ليس لبريطانيا صوت قوى يمنع الخراب اذا دفعت الصدفة بالعالم الى أتون الحرب » . ويذهب أيضا الى أن حرب السويس وقد أدت الى اضعاف مركز انجلترا الدولى فوق ما تنطوى عليه من نقص أخلاقى فى سياسة الدولة العامة زادت من غضب هؤلاء الشبان .

ولعل اهتمام تاينان الشديد بأوزبرن كرائد لحركة الشبان الغضاب أنساه أن هناك كتابا آخرين لهم نفس الأهمية فى تاريخ المسرح الانجليزى . فلم يحظ كتاب مثل أرنولد وسكر وشيلا ديلانى وهارولد بينتر من قلم تاينان بما حظى به أوزبرن من تمجيد ، بل ان فى مقالاته عن مسرحياتهم فتورا ملحوظا بالنسبة للحماس الذى يكتب به عن « انظر الى الوراء بغضب » أو « المرفه » .

فى اخراج شكسبير :

وفى الجزء الثانى ينقل تاينان آراءه التقدمية الى نظرته نحو اخراج مسرحيات شكسبير . فهو لا يتحمس لطريقة أصحاب المدرسة القديمة مثل جون جيلجود كما يتحمس لما أدخله بيتر

هول والمخرج الايطالى زافريللى من جديد فى اخراج هذه المسرحيات . وفى رايه ان الفرق بين المدرسة القديمة والمدرسة الجديدة فى اخراج مسرحيات شكسبير أن الاولى تبرز الجمال اللفظى فى الشعر أما الثانية فتكشف الحقائق البشرية بالرغم مما قد يضيع من لآلىء الالقاء الشعرى . ويعتبر المخرجون المحدثون المسرحيات قطعا من التاريخ أو أساطير ملحمية أكثر منها دراسات تلقى الضوء على أفراد بعينهم من الابطال أو المحبين . ويرى تاينان ان هذا لايعنى ان دولة النجوم قد دالت بل ستبقى مادام بعض الناس أكثر موهبة من الآخرين فمثلا تمثيل سير لورنس اوليفيه لماكبث سنة ١٩٥٥ ولكوريولانس سنة ١٩٥٩ سيبقى قمما شاهقة فى فن التمثيل. ولكن المحدثين عموما يضعون شكسبير فى اطار من عصره فيخرجون التراجيديات وكأنها أجزاء من التاريخ. فبدلا من ان تكون لا زمن لها، تثبت فى زمن احداثها وفى اطاره الاجتماعى . فالتراجيديا لا معنى لها بعيدا عن ظروفها التاريخية . ويلاحظ أن تاينان فى هذا القول متأثر لدرجة كبيرة بمفهوم برتلت برخت عن المسرح والتراجيديا التاريخية . ويثبت تأثره ببرخت حين يقول ان اخراج وليم جاسكل لمسرحية « سمبلين » سنة ١٩٦٢ كان باهرا يعطى مساحة بانورامية واسعة وانه لم يكن من الممكن أن يحرز جاسكل هذا النجاح لو لم يكن قد وقع تحت تأثير برخت حين أخرج « دائرة الطباشير القوقازية » لفرقة شكسبير الملكية قبل ذلك ببضعة شهور .

ويعترف تاينان أن الطريقة البرختية لم تكن الطريقة الوحيدة لاخراج مسرحيات شكسبير . فالطريقة الواقعية البسيطة التى جانبها كل مخرجى شكسبير الانجليز أثبتت جدارتها حين أخرج الايطالى فرانكو زافريللى « روميو وجولييت » لفرقة الاولدفيك سنة ١٩٦٠ . كانت الطريقة التقليدية هى تصوير شخوص شكسبير كأفراد علويين أسمى من أقرانهم من البشر ولكن زافريللى صورهم كأقرانهم فى أى مجتمع . وهنا نقتبس مما كتبه تاينان فى نقده للمسرحية عند عرضها :

فى الثلاثاء الماضى عالج مخرج أجنبى شكسبير فى الأولدفيك علاجا جديدا ذكيا غير متأثر بالأساليب التقليدية ، وكانت النتيجة مذهلة . لم يصور الشخوص أكبر او اصغر من الحياة ، بل كانت مطابقة للحياة بدقة ، فرأيناهم أحياء يتصرفون بتلقائية ذاتية . لقد اتخذ المخرج الطريق البسيط فعاملهم على أنهم أناس حقيقيون فى مواقف حقيقية وكأنه يسائل نفسه كيف يتصرف مثل هؤلاء الناس فى مثل تلك المواقف .

قد يبدو ذلك واضحا بسيطا . لكن اخراج فرانكو زافريللى لروميو وجولييت كان كشفا جديدا ، بل كان ثورة . لم يبد ان احدا من الممثلين كان يحس انه يمثل فى تراجيديا خالدة ، بل كانوا يتحركون كأناس عاديين يخضعون لظروف لا يعرفون لنفسهم مخرجا منها . قد يقال ان الاخراج بهذه الواقعية يضيع أهم مايتميز به شكسبير ، لكنى ارفض هذا القول بشدة اذ ان مايضيع ليس شكسبير بل الشخصية التقليدية الجامدة اللاانسانية التى كثيرا مايرتبط بها شكسبير فى اذهاننا .

وفى ختام مناقشة لطريقة اخراج شكسبير يقول تاينان ان هناك طريقتين حديثتين لاخراج شكسبير : الطريقة الواقعية والطريقة البرختية ، ومستقبل الاخراج الشكسبيرى يقع بين الاثنتين : اما الاخراج على طريقة برخت واما على طريقة ستانسلافسكى، والجمع بين الاثنين يضفى على المسرحيات قوة أكبر . والمتتبع لنقد تاينان لاخراج مسرحيات شكسبير من سنة ١٩٥٠ الى سنة ١٩٦٢ يحس بزيادة وقوعه تدريجا تحت تأثير هذين المذهبين .

المسرح الأمريكى :

ولكثرة الأسماء الامريكية اللامعة فى عالم التأليف المسرحى ، أفرد تاينان جزءا فى كتابه للمسرح الامريكى . ويقول تاينان فى مقدمة هذا الجزء انه فى أول زيارة له لأمريكا سنة ١٩٥١ كان المسرح الامريكى أسعد حالا من المسرح الانجليزى ، فكان فى أمريكا أحسن الممثلين والممثلات من الشبان أمثال مارلون براندو وجولى هاريس وأوتا هاجن وكيم ستانلى ، وأقوى المخرجين أمثال جوشوا لوجان وايليا كازان واحسن كاتبين مسرحيين باللغة الانجليزية وهما آرثر ميلر وتنسى وليامز . كذلك كان المذهب الواقعى قد رسخت أسسه فبينما كانت بريطانيا تحاول الرجوع الى المسرحية الشعرية على يد ت.س. اليوت وكرستوفر فراى وكانت فرنسا تنساق وراء مسرح أنوى بؤثراته المفتعلة وسطحيته، كانت امريكا ترسى اسس الواقعية التى وضعها ستانسلافسكى وتشيكوف . ولعل « وفاة بائع متجول » و « عربة اسمها الرغبة » أمثلة للواقعية الأمريكية . ولكن كثرة تكاليف الاخراج المسرحى بأمريكا وعدم مساهمة الدولة مساهمة فعالة ادت الى اهتمام المشتغلين بالمسرح بما تجنيه المسرحيات من ايراد . وبذلك بعد الامريكيون عن التطور والتجريب فى المجال المسرحى . فما انتهت الخمسينات حتى كان للمسرح الاوروبى قصب السبق بماعنده من كتاب امثال دورنمات وبيكيت وجينيه ويونسكو واوزبرن وبينتر ووسكر وبيهان ، وفرق ثابتة مثل برلنر انسامبل (وهى فرقة برخت) والمسرح القومى الشعبى بباريس ومسرح الفنون بموسكو وفرقة روجيه بلانشون بليون التى تساندها دولها وتغدق عليها الهبات التى تمكنها من التجريب والتجديد حتى لو فشلت جماهيريا .

ومن أمتع الفصول فى هذا الجزء المقارنة التحليلية التى يعقدها تاينان بين آرثر ميلر وتنسى وليامز . فالفرق الأساسى بين الاثنين أن ميلر رجل عمل ينتمى الى الدراما الاجتماعية التى سادت الثلاثينات اما وليامز فشاعر لم تكمل شاعريته. ومع ذلك فالشبه بينهما كبير . فميلر ثائر على شبح المادية ووليامز يتهرب من هذا الشبح الرهيب الذى يقتل القيم . وليس هذا كل ما بينهما من تشابه فكلاهما يهتم بانفعال ملتهب بموضوع واحد ينغمس فيه لأذنيه ويندفع فى التعبير عنه بكلمات ملتهبة واحيانا بحسرة الا وهو خيبة أمل الفرد . وبرغم معالجتهما نفس المواضيع تقريبا الا أنهما يختلفان فى الطريقة ، فميلر الذى ترجم معظم أعمال ابسن متأثر بالمدرسة الاسكندناوية فى عنف وضوحه وجنوحه عن الفكاهة. اما وليامز فيشبه اهالى البحر الابيض المتوسط فى حبه للمحسوسات وللفخامة اللفظية واستعداده للخوض فى التراجيديا الرومانسية . فمسرحيات ميلر جامدة ، مفتولة العضلات ، معظم أبطالها من الرجال ، أما مسرحيات وليامز فناعمة رقيقة البنية ومعظم أبطالها من النساء . أما ما يربطهما فهو حبهما للانسان وعطفهما على روحه العليلة وحياته فى يأس هادىء . ويضم هذا الجزء مقالات عدة يعرض فيها تاينان لأعمال الكاتبين الكبيرين ولا يخرج نقده فى منهجه عن هذا الاطار العام .

ولتاينان رأى خاص فى يوجين أونيل الذى يضعه فى المرتبـة الثانية بعد ميلر ووليامز ففى نقده لمسرحية « جاء رجل الثلوج » يتهم أونيل بالجعجعة الجوفاء ويقارنه بتنسى وليامز مثبتا تفوقه عليه . ومع ذلك فعند مناقشته لمسرحية أخرى لأونيل « رحلة يوم طويل فى جوف الليل » يقول ان « أونيل انتصر واقنعنا بآفاقه الواسعة ، فأعماله تمتد امتداد سلسلة من الجبـــال عبر ثلاثة احقاب وصل فى نهايتها الى قمة عالية تشف عن عبقريته » بل يدافع عن أونيل ضد مهاجميه فيقول ان كثيرا من النقاد يتهمونه بالعجز عن التفكير السليم بل ينكرون شاعريته أيضا ويدعون أن محاولاته لكتابة المأساة او الملهاة مؤسفة .« والغريب أن كل هذه التهم صحيحة ، ولكن ما حاجة أونيل لكل ذلك ؟ ان قوته ليست فى سلامة تفكيره أو الجمال اللفظى فيما يكتب أو فى كتابته حسب التعريفات المعترف بها للمأساة أو الملهاة ، ان ما يهزنا فى أونيل هو أهمية الموضوع بالنسبة للمؤلف والجدية التى يأخذه بها . حتى اذا لم نتأثر بالاحساسات أو الأفكار التى يقدمها فان مايمس شغاف قلوبنا اهمية هذه الاحساسات بالنسبة له ويمتلكنا لا بما يقول وانما لأن هذا القول يعنى الكثير بالنسبة له ».

المسرح الأوربى :

وفى الجزء الرابع الذى يعالج المسرح الأوربى يضع تاينان كتاب الطليعة الأوربيين فى اطار واحد يبين موقف كل منهم من الآخر. وبالرغم من تدخل ذوقه واتجاهاته الشخصية فى نقـــده لأعمالهم وتفضيله الواضح لبرخت على الآخرين فانه يلقى أضواء توضح العوامل التى أدت بكل منهم الى اتخاذ اتجاه أو تكنيك بعينه . ففى رأيه ينتمى كتاب المسرح التجريبى فى أوربا الى معسكرين ، فى أحدهما من يعتقدون أن المفتاح الى النفس البشرية هو البيئة الاجتماعية والسياسية وفى الآخر من يعتقدون أن المفتاح الى البيئة الاجتماعية والسياسية هو النفس البشرية . والمعسكر الأول ميوله يسارية يهتم بالتغيرات الاجتماعية وضرورة مخاطبة الكثيرين قبل القليلين ، وعلى رأسه منذ الحرب الأخيرة جان بول سارتر وبرتلت برخت الذى يعترف تاينان بولائه المتزايد له . أما المعسكر الآخر فيميل الى مبادىء التحلل ، متشائم على العموم لايهتم بالتغيرات الاجتماعية ولا يقبل الحل السياسى بل يبحث فى مساوىء الفرد والعالم الذى أصبح فيه الاتصال بين الافراد مســـتحيلا ، وعلى رأسه صمويل بيكت ويوجين يونسكو . ويتأرجح بين المعسكرين الكاتبان السويسريان ماكس فريش وفريدريش درونمات اللذان يصوران الكابوس الذى يصيب الافراد فى المجتمعات الفاسدة .

مسرح اللامعقول :

ونوع بيكت ـ يونسكو من المسرحيات يمثل أساسا العـــالم الغربى ويخاطب المثقفين فى بلاد ذات مستوى عال للمعيشـــة . وتتلخص المشكلة التى يعالجونها فى : اذا أشبع الانسان حاجاته الجسدية ، فما هدف الحياة ؟أما نظرة برخت فاكثر واقعية اذ أنها رغم عاليتها ، قريبة من الارض بدرجة جعلت البعض يتهمون برخت بالسذاجة . فهو يخاطب المظلومين فى المجتمـــع الراقى ويهدف الى تبيان النتائج التى تترتب على انعدام العـــــدل الاجتماعى والاقتصادى .. يقول أنصار يونسكو أن البؤس موجود دائما فى أى مجتمع ، اما انصار برخت فيقولون ان بعض انواع البؤس يمكن علاجها أما الباقى فلنرجىء الحكم فيه الى أن نبنى مجتمعا جديدا .

ويقول تاينان : « بالرغم من أنى من أنصار برخت فانى أعترف بشرعية المعسكر الآخر . ان خلافى مع يوســـكو الذى ظهر فى الـ Observer سنة ١٩٥٨ كان سببه ما ينادى به أنصاره من ان طريقه هو الطريق الوحيد للدراما الاوربية المستقبلة . فمثلا يقول ناقد اسمه مارتن اسلم عن مسرح بيكت ويونسكو وآرثـر آدمون وجين جينيه الذى أطلق عليه مسرح اللامعقول : « بالرغم من أن مسرح اللامعقول يهتم بالحقائق المتعلقة بحالة الانسان مهما كان تافها قبيحا لا يقدس شيئا فانه يمثل عودة المسرح الى غرضه الأصلى ألا وهو مواجهة الانسان لمجالات العقائد وللحقـــائق الدينية » . ويعلق تاينان على ذلك بانه يستمتع بأصـــحاب مسرح اللامعقول كشـــعراء ولا يثق فيهم كفلاســفة . فرائدهم اليأس وفى رأى تاينان أنه لا يمكنه أن يعتبر الرجل الذى يصرخ من أعماقه صرخة العاجز فنانا الا اذا أقنعنا أنه فكر بعقل متزن فى الاحتمالات الأخرى ووجدها غير مقنعة . فاليأس لابد أن يبنى على التجربة ويقول فى ختام مقاله ان مايضايقه فى اللامعقوليين هو أن صوت اليأس الذى ينبعث منهم له رنة الانحراف .

وبالرغم من أنه فى سنة ١٩٥٨ لم يكن يونسكو قد كتب أكثر من مسرحية طويلة واحدة ، نجد تاينان فى هذه السنة يهـاجمه هجوما شديدا ويتهمه بأن فنه لا علاقة له بالأشـــياء الأخرى فى الدنيا ولا يرتبط بأى شىء خارج ذهنه هو . ويقول ان يونســكو « ما زال فى المرحلة التكعيبية فيخلط بين الوسائل والغايات.. فالرسام التكعيبى يستخدم التشويه الشكلى ليكشف طبيعـــة الحقيقة الموضوعية ولكن يبدو أن مسيو يونسكو يعتقـــد أن التشويه أهم وأقيم من العالم الخارجى الذى عليه أن يفسره ». ويلخص تاينان الفرق بين المسرح التقليدى ومسرح بريخت فى نص من بريخت يقول فيه :

المسرح الملحمى :

يقول المتفرج على المسرح الـدرامى : « نعم ، ان فى نفس الاحساس . أنا مثل هذا تماما . ان هذا طبيعى وسيكون دائمـا هكذا . ان ما يقاسيه هذا الانسان يهزنى لأنه لا مخرج له منه . ان هذا فن عظيم ، لأن له طابع الحتميـــة . لذلك أبكى مع من يبكون على خشبة المسرح وأضحك مع من يضحكون » .

أما المتفرج عـلى المسرح الملحمى فيقول : « لم أتصور هـــذا مطلقا . ليست هذه طريقة لحل المشكلة . ان هذا غريب لا أكاد أصدقه . يجب أن نمنع حدوث مثل ذلك . ان ما يهزنى فيما يقاسيه هذا الانسان هو أنه كان من الممـــكن أن يوجد له منـه مخرج . وهذا فن عظيم ، لانه لا حتمية فيه . لذلك أضحك ممن يبكون على خشبة المسرح وأبكى من أجل من يضحكون » .

ويفرد تاينان فى هذا الجزء فصلا لكل من المسارح الفرنسية والصينية والروسية ذاكرا ومقيما للمسرحيات التى عرضت فى كل منها :

شخصيات فى صور :

وفى الجزء الخامس من الكتاب يعطى تاينــــان صورا لبعض المشاهير فى المسرح والسينما ، يبدؤها بفصل عن جوردن كريج المخرج المخضرم الذى لمع فى العصر الادواردى . ثم فصل عن نويل كوارد الكاتب المسرحى الذى كان لامعا فى الثلاثينات والأربعينات.

ثم يذكر قراءه بممثلة عفى عليها الزمن وهى بياتريس جلاديس ليلى التى تزوجت سير روبرت بيل (الصغير) وأصبحت ليدى بيل. وهو يحلل طريقتها فى اداء ادوارها . ثم يفرد فصلا لثلاثة من السينمائيين وهم جريتا جاربو و و.س.فيلدز وجيمس كاجنى. ويسهب تاينان فى شرح أسلوب جريتا جاربو فى التمثيل ويعقد مقارنة طريفة بينها وبين مارلين ديتريش وكاترين هيبرن . أما و.س. فيلدز فيكتب عنه بمناسبة صدور كتاب عنه لكاتب اسمه روبرت لويس تايلور بعنوان W. S. Fields : His Follies and Fortunes. ثم يشرح كيف جعل جيمس كاجنى من أفلام رعاة البقر فنا سينمائيا راقيا .

مقتطفات :

وفى الجزء الأخير من الكتاب الذى يسميه « مقتطفات » يعالج تاينان بعض المواضيع التى تشغل بال رواد المسارح وسأقتبس هنا بعض آرائه فيما قد يهم القارىء العربى ، فيقول مثلا عن الجدل الذى قام عن أحقية الشعر فى أن يكون لغة الدراما الذى حمل لواءه ت.س. اليوت وكريستوفر فراى : « انى لا أطالب بابعاد الفخامة اللفظية عن الدراما ولكننى لا أوافق من يعتقدون أن الفخامة اللفظية تتنافى مع النثر وهو السلاح المرن فى يد الكاتب . ان أعظم الكتاب هم الذين ساروا على نهج ابسن وتشيكوف فى التيار الرئيسى للدراما الحديثة » وفى رأيه أن اوقع الاجزاء فى « حفلة الكوكتيل » و « لقاء الاسرة » هى التى كتبها اليوت نثرا ، كما يذهب الى أن ترجمة كريستوفر فراى النثرية للمسرحيات الفرنسية (خاصة مسرحيات أنوى التى نقل فراى معظمها الى الانجليزية) لغتها أكثر تأثيرا من لغة مسرحياته هو الشعرية .

ويقول تاينان عن مسرحيات الدعاية : « لا ينكر احد وجود مسرحيات دعاية رديئة ، وكذلك توجد مسرحيات شعرية رديئة . ولكن لو افترضنا ان كل مسرحية بها دعاية لفكرة ما لابد أن تكون رديئة لكنا ضد نظرية فنية بنى عليها كثير من المسرحيات العظيمة ولم يعترض عليها أحد اعتراضا جادا حتى القرن التاسع عشر ، واقصد نظرية أن هدف الفن هو « التعليم عن طريق المتعة » وتكون مسرحية الدعاية رديئة لو كانت الفكرة التى تدعو لها تافهة أو تتكرر الدعاية لها فى المسرحية تكرارا ممجوجا» . ويختتم المقال بقوله « اذا أردت أن تكتب مسرحية دعاية ، فيستحسن ألا نجعل أحدا من شخوصك يعرف ما تدعو له »

وفى مقال آخر عن المسرحيات الهادفة يقول : « ان أضمن طريقة لكتابة مسرحية رديئة هى أن تبدأ وفى ذهنك موضوع كبير أو هدف سام مؤملا أن يخلق لك التعبير القوى عن هذا الهدف ما تحتاجه المسرحية من شخوص وحوار . ان حب الاستطلاع هو بداية الطريق الى عمل فنى كبير واذا احتفظت بحبك لاستطلاع خبايا شخوصك واتبعت قواعد الحرفة حتى آخر مسرحيتك فانك ستضمن ان مسرحيتك ستبين خلال سطورها ما تحس به نحو مشاكل عصرك الكبرى » .

والكتاب عمل قيم بما فيه من عرض شامل لمسرحيات وكتاب خمسينات هذا القرن . وهو شيق فى عرضه وفى أسلوبه الذى تغلب عليه روح الفكاهة والدعابة التى تبعد بالانتقاد عن العنف وبالمديح عن الاسراف حتى لتعطى القارىء احساسا بموضوعية الناقد رغم انه فى الواقع يروج لاتجاهات سياسية وفنية معينة من خلال نقده لهذه المسرحيات .

جرجس الرشيدى

إدجار آلان بو

تأليف فنسنت بيورانللى

الناشر توين ، نيويورك . الطبعة الأولى - ١٩٦١

EDGAR ALLAN POE

By : Vincent Buranelli

١

الكتاب الذى نتعرض له فى هذه العجالة هو كتاب « ادجار الان بو » لمؤلفه « فنسنت بيورانيللى » ، الزميل بجامعة كالتنبورن ، وصاحب المؤلفات العديدة فى التاريخ والنقد . ويشرح لنا المؤلف فى مقدمة كتابه الغرض منه والمنهاج الذى اتبعه فى وضعه فيقول :

« ان هذه الدراسة نقدية قبل كل شىء . وهى مستوعبة لكل الابحاث التى صدرت مؤخرا ومتبنية للحقائق والاحكام التى قدمها كثير من الخبراء العاملين فى هذا الميدان ، ولكنها تقوم بذلك عن طريق اختيار أوجه معينة وطبقا لتفسير محدد يبرز عن فحص دقيق لاعمال بو . ان كل تفسير صادق لفن ادجار الان بو يجب أن يتسم بتلك الصفة الهامة الا وهى صفة الاستقلال الفكرى ، إذ أن المصادر الثانوية منقسمة إنقساما كبيرا حول قيمة بو ، ونجاح هذا الكتاب أو فشله متوقف على صحة الاسس التى بنى عليها » ص ٧

ولقد استطاع بيورانيللى ان يضع الاسس السليمة ليبنى كتابه عليها فقدم لنا بذلك دراسة ناجحة خرج لنا خلالها ببعض النتائج الهامة التى تميز فن « بو » سوف نتعرض لها فى حينها .

ولعل واحدا من الاسس السليمة التى بنى عليها بيورانيل دراسته هو ادراكه لحقيقة هامة من الحقائق التى يجب معرفتها عند دراسة « بو » عامة . تلك الحقيقة التى أوضحها لنا المؤلف فى الفصل الاول من كتابه الذى وضعه تحت عنوان « مشكلة بو » . ان مشكلة « بو » فى نظره هى أنه :

« ...فى الوقت الذى نستطيع فيه تقسيم « هوثورن » و « ملفيل » و « فولكنر » ، ووضع أدبهم تحت نوع معين من الادب ، والذى نستطيع فيه أن نتعرف على أدب « ادواردز » و « كوبر » و « هيمنجواى » بسهولة ، نجد ان ادجار الان بو ـ وحده من بين كل هؤلاء الادباء الامريكيين ـ يقاوم التفسير البسيط والتعميم الشامل ، وتلك حقيقة أساسية يجب أن توضع فى الاعتبار عند القيام باى تحليل موضوعى لعمل « بو » فليس فى الامكان وضعه تحت فئة معينة من الكتاب سواء كان ذلك بالنسبة لحياته أو بالنسبة لاعماله اذ سرعان ما تبرز نقاط كثيرة تثير الشك والمناقشة عندما توضع أفكاره وحالته النفسية ومزاجه الشخصى تحت الفحص والتحليل » . ص ١٧

تلك هى مشكلة « بو » التى استطاع بيورانيللى الافادة منها فقدم لنا صورة واضحة مكتملة عن « بو » ، واستطاع أن يتحاشى الاغراق فى التفاصيل والتعميمات الشاملة التى لا يخرج منها القارىء الا بصورة مشوشة غير واضحة عن موضوع الدراسة .

ولما كانت هذه الدراسة التى يقدمها لنا بيورانيللى هى « دراسة نقدية قبل كل شىء » كما يقول لنا فى مقدمتها ، فلقد اكتفى بأن وضع لنا بعد مقدمته القصيرة نبذة مختصرة عن تاريخ حياة ادجار الان بو . ولا شك أن المؤلف قصد بهذه النبذة ان يتحاشى منذ البداية الاغراق فى التفاصيل العامة المرتبطة بحياة « بو » الشخصية ، ولكى يركز لنا اهتمامه فى التعرض للجوانب المختلفة من حياة « بو » ، « الفنان » .

أما عن حياة « بو » فقد ولد فى ١٩ يناير سنة ١٨٠٩ بمدينة بوستون ، وماتت أمه بعد عامين من ولادته . وفى عام ١٨٢٦ التحق بجامعة فرجينيا لكنه تركها ودخل الجيش فى العام التالى ، وعندما خرج منه التحق بجامعة « ويست بوينت » لكنه تركها لعوزه المادى . وظل حتى عام ١٨٣٢ مغمورا حتى حصل فى العام التالى على جائزة « بلتمور » عن قصيدته « قصاصة فى زجاجة » . وفى عام ١٨٣٥ أصبح « بو » رئيسا لتحرير صحيفة Southern Literary Messenger ، وظهر اول ديوان له وهو بالجيش سنة ١٨٢٧ بعنوان « تامرلين وقصائد اخرى » ، واتبعه بعدة دواوين اخرى خلال الاعوام التالية . وفى عام ١٨٣٠ تزوج « بو » من « فرجينيا كليم » ابنة عمه. وفى سنة ١٨٣٧ انتقل من فرجينيا الى نيويورك وفى العام التالى الى فيلادلفيا .

وينتقل « بو » من صحيفة الى اخرى وهو يتابع نشر دواوينه الشعرية كل سنة تقريبا ، وفى عام ١٨٤٣ يفوز بجائزة صحيفة « دولار » التى تصدر بفيلاديلفيا عن قصته « الخنفساء الذهبية » The Gold Bug

وفى عام ١٨٤٤ ينتقل من فيلاديلفيا الى نيويورك ويستقر فيها بقية حياته حيث تنشر له مجموعاته القصصية المختلفة ودواوينه الشعرية ومؤلفاته النقدية تباعا . وفى عام ١٨٤٧ تموت زوجته بعد مرض شديد ، ويموت « بو » فى ٧ اكتوبر سنة ١٨٤٩ ، بعد زوجته بحوالى عامين .

٢

وبعد هذه اللمحة البسيطة عن حياة « بو » يتعرض المؤلف لملامح فنه المختلفة فيذكر لنا ان أعمال « بو » اتسمت بالرومانتيكية التى اشتهر بها كثير من شعراء عصره مثل بيرون وكيتس وشيللى وهاينى . وتتضح رومانسيته فى دواوينه الاولى التى ظهرت منذ ١٨٢٧ حتى ١٨٤٩ ، فلقد ظهر « بو » أمام الناس فى أول الامر فى ثياب الشاعر الرومانتيكى ، مظهرا الكثير من اللمحات البيرونية التى تحمل الكثير من معانى الكبرياء والقوة والتشاؤم والحب والموت . وتظهر هذه المعانى بوضوح فى ديوانه « تامرلين وقصائد أخرى » Tamerlaine and Other Paemsa ولقد نشر « بو » ديوانه الاول وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، شانه فى ذلك النضوج المبكر شان جميع الشعراء الرومانتكيين الذين كان النضوج المبكر سمة من سماتهم المميزة .

وكان « بو » ـ شانه شان هؤلاء الشعراء ـ يحس ذلك الاحساس الذى يشعرهم بانهم معزولون عن الانسانية جمعاء بما وهبوا من عبقرية تميزهم عن سواهم من البشر . ولقد عبر « بو » عن هذه الفكرة فى احدى الفقرات من كتابه « هامشيات » Marginalia اذ يقول :

« كثيرا ما تسليت بمحاولة تخيل ماذا يمكن أن يكون مصير شخص ما ، وهب ، أو بمعنى أصح ابتلى ، بعقل يسمو على عقول بنى جنسه . انه بالطبع سوف يكون مدركا لسموه عنهم ولن يستطيع بالطبع الا أن يظهر احساسه بهذا السمو ، وبذلك سوف يخلق لنفسه اعداء فى كل مكان . وحيث أن آراءه وافكاره سوف تختلف اختلافا شاسعا عن آراء وافكار كل بنى جنسه ، فانه من الواضح انه سوف يعتبر شخصا مجنونا ، وما أقسى ذلك ! ان أشد ما يؤلم المرء هو أن يوصم بالضعف غير العادى فى الوقت الذى يكون مالكا فيه لمقدرات تفوق مقدرات غيره من البشر » . ص ٢١

ولقد أثار المؤلف نقطة هامة فى أدب القرن التاسع عشر عامة تميز بها أدب « بو » على وجه الخصوص ، وهى ظهور روايات الرعب والاثارة . ففى اوائل القرن التاسع عشر اتسم الادب بسمات قوطية Gothic ظهرت على شكل حكايات شعبية غريبة وأساطير مرعبة ، وقصص عن مقابر منسية وأديرة مخربة . وكل هذه الاشكال نتج عنها ادب عريض كان له عميق الاثر على جانبى الاطلنطى . ولقد نشات هذه النزعة

القوطية فى المانيا أولا ، فظهرت متمثلة فى أعمال لودفيج تيك Ludwig Tick و ا.ت.ا هوفمان E.T.A. Hoffmann ولقد اشتهر هذان المؤلفان شهرة واسعة وكثر مقلدوهما فى كل مكان . وتعدى أثرهما المحيط فظهر فى أمريكا فى قصص شارلز بروكدن براون وناثانيل هوثورن .

ولقد أمد العنصر القوطى « بو » ببيئة أدبية تتفق تماما مع ذوقه وموهبته . وربما لا يكون « بو » قد قرأ أعمال « تيك » و « هوفمان » مطلقا فى لغتها الاصلية لكنه كان دائما على ادراك لما يسهمان به فى حقل الادب من خلال الترجمات ومن خلال اتباعهما البريطانيين والانجليزوالفرنسيين ويقول « بو » نفسه : « اذا كان الرعب هو موضوع كثير من انتاجى فانا اقول ان الرعب ليس اختراعا المانيا لكنه شىء يختص بالروح ، ولقد استخرجت الرعب من مصادره الحقيقية » . ان وجود شعبية لهذا النوع من الادب ، ومجاهرة « بو » بتعبيره عن الفائدة العملية منه يجب ان يوضعا فى الاعتبار عند بحث اختياره لموضوعاته . « فبو » لم ينشر أدب الرعب والاثارة لكنه تخصص فيه لانه كان منتشرا من قبل .

ويوضح المؤلف هنا السبب فى انتشار هذا النوع من الادب مرجعا اياه الى الحركة الرومانتيكية التى ظهرت فى ذلك الوقت كرد فعل ضد الكلاسيكية وتركيزها على الاداب القديمة وعلى الفكر المحض . وفضل الرومانتيكيون أن يكونوا خلاقين متميزين بالطابع الشخصى ، فهجروا القواعد التقليدية التى تمسك بها القدماء ، وأولوا تجاربهم الذاتية ثقتهم على أن يكون الخيال من صفة هذه التجارب ، كما بحث الرومانتيكيون عن أشكال جديدة ليعبروا بها عن هذه التجارب . وفى محاولاتهم الجادة للتعبير عن القيم والحقائق التى فشل الفكر المحض فى التعبير عنها طرق الرومانتيكيون كل وسيلة قدمها الخيال .

ولكن « بو » كان أكثر من مجرد فنان رومانتيكى ، فلقد كان فنه يسمو على فن أقرانه الذين كتبوا فى نفس اللون الذى كتب فيه بنوع من الواقعية الشديدة اتضحت فى كل قصص الرعب التى كتبها . ان « بو » رغم انتمائه الى الحركة الرومانتيكية لا يمكن أن ينعت بتعريفاتها المحددة ، فهو لم تطغ عليه أبدا العاطفة المشبوبة ـ تلك التى كانت تطغى على مشاعر الرومانتيكيين بصفة عامة ـ حتى فى الوقت الذى لم يكن قد نضج فيه نضوجا كاملا .

ويخرج المؤلف من كل ذلك بنتيجة هامة :

« ... وعلى ذلك فان « بو » فنان « موضوعى » ، وهو يستعمل كل المصادر التى تقع يده عليها سواء كانت تلك المصادر مستمدة من التقاليد الرومانتيكية أو من الكتاب الاخرين أو من التحقيقات الصحفية عن الجرائم والألاعيب والحكايات التى عرفها فى أول الأمر ، وجولاته الخيالية وأعصابه المتوترة . وبعد أن يحصل على « الذرات » اللازمة لموضوعه يتقدم فى بناء الشكل الذى يريده لعمله الأدبى . » ص ٦٢

ويستطرد المؤلف قائلا :

« ... ولا يكاد يكون هناك شىء شخصى فيما يكتبه « بو » (الا بالطبع فيما يتصل بأسلوبه الخاص فى التعبير عن فنه) فهو لا يقحم نفسه فى مواقف جانبية ولا يخرج بقارئه عن سياق الموضوع ، كما أنه لا يتدخل أبدا ليخاطب القارىء وبذلك لا يقف عائقا فى طريق التأثير عليه »

ويختتم هذه النتيجة بقوله :

« اننا اذا ما نظرنا بعين الاعتبار الى المآسى الخاصة والكبت النفسى والعداء الاجتماعى الذى تعرض له « بو » فيمكننا أن نعتبر « موضوعيته » ظاهرة من أعظم الظواهر ليس فى تاريخ الأدب الامريكى فحسب بل فى تاريخ الأدب العالمى بأسره . » ص ٦٣

٣

كانت تلك هى الصورة العامة التى رسمها لنا فنسنت بيورانيللى عن فن « بو » ، لكنه بعد ذلك دخل فى تفصيل هذه الصورة فافرد فصولا ثلاثة حدد بها أبعادها ، تحدث فى أولها عن موضوعات قصص « بو » وفى ثانيها عن قصائده وفى الفصل الثالث عن اتجاهاته النقدية .

(بو) القصاص :

ويذكر لنا المؤلف فى أول هذه الفصول أن « بو » بدأ حياته ككاتب قصة قصيرة بطريقة تقليدية فسار على نهج « بوكاشيو » فى كتابه « ديكاميرون » وتشوسر فى « حكايات كانتربورى » ذلك النهج الذى كان يعتمد على تصور مجموعة من الرجال المجتمعين معا يسلون أنفسهم بحكايات مختلفة يشتركون جميعا فى قصها ،وتظهر هذه النزعة فى قصص « بو» فى مجموعته « حكايات نادى فوليو » التى تتنوع قصصها تنوعا كبيرا فتختلف ما بين القصص الساخرة والمرحة والخيالية الى جانب قصص المغامرات والرعب والقصص ذات النهاية غير المتوقعة . واهم ما فى هذه المجموعة هو أنها تظهر تطورا واضحا فى أسلوب « بو » وفى أفكاره .

ومن « حكايات نادى فوليو » ينتقل بيورانيللى الى الحديث عن الرواية القصيرة التى كتبها « بو » بعنوان « قصة آرثر جوردون بيم » ، وهى قصة مغامرة بحرية بطلها « بيم » الذى يمر بسلسلة طويلة من المغامرات الخطرة على متن احدى مراكب الصيد . ويرى بيورانيللى أن الكثير من الأخطاء فى هذه الرواية ترجع الى رداءة الأسلوب والالتزام بالسرد الممل للأحداث ، رغم أنها لا تخلو من التفاصيل المريعة لجرائم القتل والوحشية . كما عاب عليها عدم تطور شخصياتهاونهايتها المفتعلة غير المقنعة .

وأشاد المؤلف ببراعة « بو » فى مجال قصص الرعب التى اشتهر بها ، فرغم النطاق الضيق للموضوعات التى كتب فيها هذا النوع من القصص فانه نجح فى تحاشى التكرار الممجوج لموضوعاته وذلك لقدرته على معالجة الفكرة الواحدة باكثر من طريقه . وارتبط اسم « بو » بهذا النوع من قصص الرعب

التى غصت بحوادث الموت والجنون والمرض وتحلل الشخصية واغتصاب العذارى .

ويضع بيورانيللى « بو » على عرش القصة البوليسية معتبرا اياه أول امريكى يخلق نوعا جديدا من الأدب ظهر الى الوجود لاول مرة بظهور قصة « بو » « جرائم شارع مورج » بمجلة « جراهام مجازين » فى أبريل سنة ١٨٤١ ، فلقد استطاع « بو » أن يجمع فى قصصه البوليسية كل عناصر النجاح اللازمة لها . ولذلك فان تجربة « بو » فى القصص البوليسية تبلغ من عظمتها درجة لا تجعل من الضرورى الذهاب الى أبعد من « بو » لمعرفة ما يجب أن يكون عليه هذا النوع من القصص .

« بو » شاعرا

فى الفصل الثانى من الفصول التى حدد فيها بيورانيللى أبعاد الصورة التى رسمها لفن « بو » يتحدث عن شعره فيذكر لنا أنه اتبع التقليد الأفلاطونى اذ أنه منفق مع أفلاطون فى أن هناك عالما أسمى للأفكار ليس عالمنا الذى نعيش فيه سوى صورة منه . فالأشياء توحى بالأفكار ، والأشياء الجميلة توحى بفكرة الجمال . وبين الاشياء والافكار يوجد عالم الان ، ذلك العالم الذى ما كان يصبح له وجود بدون عمل الشاعر والموسيقى والرسام . فوظيفة الشاعر اذن هى أن يوفق بين الكلمات مكونا صورة يخرج منها القارىء فى النهاية بلمحة من الجمال الأفلاطونى ، ومن هنا تثير فى نفسه الاحساس بالمتعة وسمو الروح ، ذلك الاحساس الناتج عن الاتصال بالجمال .

ويرى « بو » أن الشاعر يختلف عن الناثر فى أن الأول يستعمل وسائل معينة للتعبير عن أفكار وانفعالات هى أقرب الى عدم التحديد منها الى التحديد . وكلا الأديبين يريدان احداث أثر معين ، فباستطاعة القصاص أيا كان هدفه منقصصه ان يحدث الاثر الذى يرجوه مادام يهدف الى تحقيق رد فعل انفعالى محدد واضح ، ولديه فكرة واضحة عن هدفه وعن أحسن طريقة للوصول اليه . بينما الشاعر ، على العكس من ذلك ، يحاول أن يكشف عن جمال أبدى لم يره هو نفسه الا فى ومضات سريعة متقطعة ، فلا يستطيع أن يحقق غرضه الا باقتناص هذه الأحاسيس غير الواضحة التى تتحدى الوصف المباشر ، والتعبير عنها باقصى ما تسمح به حدود اللغة ويجب على الشاعر ان يثير الاحساس بالجمال بطريقة غير مباشرة مستعملا فى ذلك الايحاء والرمز واختيار الكلمات التى قد تحمل ظلالها ونغماتها معانى اكثر مما لهذه الكلمات فى معاجم اللغة .

وتلك فكرة من اهم افكار « بو » ذات الأثر البعيد اذ انها تشير الى ما حدث للشعر فيما بعد من تطور الى الرمزية والانطباعية . فلقد حدث فى فرنسا بالذات ، وبالنسبة لكبار الشعراء من أمثال بودلير ومالارم وفاليرى ، أن دخل الشعر فى نطاق علم النفس الذى نادى به « بو » ، فلقد أهمل هؤلاء الشعراء التعبير المباشر فى سبيل تحقيق ايحاءات تتجاوز حدود هذا التعبير . وتطلب تناول الكلمات بعد ذلك حذقا ودقة ، كما استمر البحث عن طرق جديدة لخلق تجارب جديدة ، وبدا الشكل يسيطر على المضمون كما لم يحدث من قبل فى تاريخ الشعر .

« بو » ناقدا

وفى الفصل الثالث من تلك الفصول التى أشرنا اليها يتحدث المؤلف عن « بو » الناقد فيذكر لنا أن حياته الصحفية هيأت له السبيل للاطلاع المستمر ولعرض مختلف الكتب فى الصحف والمجلات ، ولقد كون « بو » استعداده النقدى من مصادر مختلفة ، فبعض النظريات التى اعتمد عليها فى نقده كانت موجودة فعلا فى الكتب التى وقعت يده عليها ، وكان تأثير هذه النظريات عليه فعالا وواضحا . كما أنه استمد بعض أفكاره النقدية بطريقة غير مباشرة من الجو الفكرى الذى كان يعيش فيه ، ولكن المفكرين الرئيسيين اللذين يقفان خلف عمل « بو » هما أفلاطون وأرسطو ، فهو يؤمن بنظرية الايحاء عند الاول ونظرية الوحدات عند الثانى . ولكن مما يعاب على « بو » أنه كان يعتمد على المصادر الثانوية لتشرح له ماقالته المصادر الرئيسية ، ويتضح ذلك فى تناوله لأرسطو .

وكما يعتمد « بو » على « ميل » Mill فى توضيح مفاهيم ارسطو فى المنطق فانه يعتمد على كوليردج لتوضيح مفاهيم أرسطو فى النقد ، وعلى هذا فانه اذا ما كان هذان الكاتبان مخطئين فان « بو » يكون أيضا على خطأ . فهو يذكر ـ طبقا لما ذكره كوليردج ـ أن أرسطو يعتبر الشعر اكثر الوان الأدب فلسفة ، مع انه لو رجع الى « كتاب الشعر » لأرسطو لوجد أن ما يقوله أرسطو يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك ، فهو يقول بأن الشعر يحمل من الفلسفة اكثر مما يحمل التاريخ .

وكما يعتقد « بو » فى نظرية « الفن للفن » فهو يعتقد أيضا فى نظرية « النقد للنقد » ، قائلا بأن للنقد قوانينه الخاصة وعالمه الخاص ، وللناقد كيانه المستقل ووظيفته المستقلة التى لا يستطيع غيره القيام بها وهى الدفاع عن القيم الجمالية والتفريق بين الكتابة الرديئة والكتابة الجيدة ونقطة البدء فى نقد « بو » هى أنه « على كل عمل فنى أن يحمل بين ثناياه كل ما يتطلبه فهمه ، والحقائق الدخيله مهما كانت قيمتها لا يجب أن يكون لها وجود بالعمل الفنى . » ص ١١٢

ورغم أن « بو » يوافق على أن الناقد يجب أن يكون عارفا بحياة الفنان وبالظروف التىاخرج فيها عمله الفنى الا أن هذا لا يعنى أن تؤثر هذه المعرفه فى رأيه النقدى ، فنحن عندما ننقد مسرحية هاملت مثلا أو مسرحية فاوست فاننا ننقد المسرحية ذاتها ولا ننقد شكسبير أو جوته . وعندما نقد « بو » روايته « بارنابى ردج Barnaby Rudge لتشارلز ديكنز تجاهل ديكنز كرجل ، وركز اهتمامه النقدى على الرواية وحدها .

ويخرج بيورانيللى من ذلك بحقيقة هامة :

« ان موقف بو من النقد على هذه الصورة ليس غريبا علينا فى هذا العصر اذ أنه فى الواقع نفس الموقف الذى اتخذته جماعة « النقاد الجدد » فى الأدب الأمريكى المعاصر ، هؤلاء النقاد الذين ثاروا على اتخاذ

المعايير الاجتماعية وغير الأدبية كمعايير نقدية كما دعوا الى التقليل من اللجـــوء الى التحليل النفسى والاقتصاديات وغـير ذلك فى تقييم العمل الفنى . فالنقاد من أمثال جون كرو رانسوم John Crowe Ransom والـــن تات Allen Tate و د.ب. بلاكمور R.B. Blackmore يؤمنون عامة بان النص الادبى فى حد ذاتـــه كاف تماما للعمل النقدى ، وهم بذلك يعـــودين الى سلفهم العظيم ((بو)) . لقد كان ((بو)) اذن أول ((النقاد الجدد)) . ص ١١٢

●

وبذلك يكون فنسنت بيورانيللى قد بين الأوجه المختلفة لفن ((بو)) كقاص وشاعر وناقد . ويختتم المؤلف كتابه بفصـــل قصير عن ((خلود بو)) يعرض فيه لأهمية ((بو)) فى الأدب العالمى بصفة عامة والأمريكى بصفة خاصة . ويقول بيورانيللى فى هذا الفصل :

« ان بو فنـــان اصـــيل بمعنى انه اخترع شكلا جديدا من أشكال الأدب ،وطور الأشكال الأخرى . وهو فنان يبرز فنه فى اكثر من صورة ، فهو شاعر وقصاص وناقد . »

ويستطرد بيورانيللى واضعا حكمه الاخير على ادجار آلان بو فيقول :

((يمكن للمرء أن يطرق مجالات عدة دون أن يدعى نبوغه فى احدها ، ولكن هذا ليس صحيحا بالنسبة ((لبو)) فهو جدير بان يحمل لقب أحسن شاعر ، وأحسن كاتـب قصة قصيرة ، وأحسن ناقد ، فى عالـــم الادب الامريكى » .

فتحى أبو رفيعة



المجلات الغربية

شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

محنة الشعر الفرنسي المعاصر



الفرنسى فى محنة !! لم يعد له قراء الا من زادت أعمارهم عن نصف قرن ! . هذه هى الصيحة التى تصدر اليوم من افواه نقاد ينعون على الشعراء ضعف الخيال وفقر المعنى وشيوع اللفظ والقافية . نقـاد يتسـاءلون : هل نضب معين الفكر واللفظ ؟ أين اذن أيام الرومانتيكية والرمزية ، حين كان الشعر شعرا ؟.. حين كان الشاعر رجلا يفخر بهشعب ، ويتبارى الناشرون لطبع قصائده ، وينظر اليه العالم « نظرة قد تزيد احتـراما وتقديرا عن تلك التى قد ننظر بها غدا الى عالم قد يكتشف علاجا لمرض عضال يروح ضحيته الملايين من البشر كل عام » كما يقول پيير هنرى سيمون (١) .

لقد سيطرت السريالية على الفكر الشـاعرى مدة تزيد عن نصف قرن .. وأتى سان جون پيرس بديوان حصـل به على جائزة نوبل .. وبعد هـذا ؟ لا شىء . لا شىء اللهم الا شعر غنائى ، سهل خفيف ، لا صفة له الا قافية تتناولها مغنية ـ أو ان شئت ـ غانية ، تقف على خشبة مسرح ما لتسحر الجمهور الباحث عن « قضاء السهرة » بصوتها العذب ، وبالحان موسيقى قد تكون حانية أو صاخبة : الشعر الغنـائى الذى يتهافت عليه جمهور اليوم فى باريس هو شعر شـارل أزنافور (٢) . الذى يحترف الشعر والغناء فى آن واحـد .. يقرض شعرا ويلحنه ويغنيه .. ويربح الملايين ، وينال اعجاب فتيات الثمانية عشر ربيعا :

حبيبتي .. ان لم تكن لى
... ان لم تكن لى
الا ساعة احياها
ساعة واحدة فحسب
فانى اود ان احيـاها
فى فراغ فراشك !
كى استطيع ، حبيبتى
ان اقضى على خوفى
وأن أطل على حياتك
واستطيع ان احتفظ
استطيع أن أحتفظ
فى اعماق قلبى
تحت ارض بارده
ببعض حرارة
اصطحبها معى
حبيبتى .. ان لم تكن لى

(١) لوموند اليومية فى ١٢ـ٤ـ١٩٦٥

(٢) Charles Aznavour

.. ان لم تكن لي
الا ساعة احياها

في فجر يوم .. فجر يوم
على فراش حبك

على فراش حنانك
كي استطيع ، حبيبتي
ان اقول كلمت حبي

لابتسامتك
وحتي لا اعتقد

ان غيرى من بعدى
سيراك تبتسمين
او ان غيرى من بعدى

آه غيرى من بعدى
يستطيع ان يعانقك
ومن قبلة ، قبلة واحدة

يهدأ القلب والجسد
ويطمئن ، ولا شكوك
ملايين الشكوك

ثم انام مرة اخيرة
مرة اخيرة

يفتح لى الطريق بعدها
طريق يؤدى الى الشمس !!

اننا ناقدا مثل اندريه موروا يانف ان يتحدث عن مثل هذا .. مثل هذا « الاستهتار » بالمعـــانى الشاعرية النبيلة .. بل ويمكننى القول انه يجهله تمام الجهـــل .. لان اندريه موروا يفضل ان يعود الى الماضى .. الماضى القريب على الاقل .. وان يكتب لنا فى « الفيجارو لتريز » (عدد ٢٨ ابريل ١٩٦٥) عن حدث شعرى يعتبره بحق من اهم احـــداث الشعر فى القرن العشرين : يقصد اشتراك لوى آراجون Louis Aragon وزوجته ايلسا تريوليه Elsa Triolet فى عمل ادبى مشترك بدا بمجموعة من القصص الطويلة ، تبادل فيها الزوج والزوجة الكتابة بحيث كتب كل منهما مجلدا ، كان الاول بعنوان « الافتتاحية » Ouvertu e بقلم ايلسا . وثانيها « قبل القراءة » Avant-lire بقلم آراجون ، ثم « آنيسيت » Anicet بقلم ايلسا ، ثم « المجون » Le Libertinge لاراجون ... وكلها — هكذا يقول موروا — « قصة حب متبادل وتاثيرات ادبية متبادلة دون أن يطغى احد الطرفين على اصالة شريكه ودون ان يتشابه الاسلوبان ، ومع هذا فما كان لاحدهما ان يصبح ما اصبح عليه دون الاخر » .

عمل مشترك على شكل قصص ، لكنه شعر يبحث من خلاله اراجون عن وسيلة يجمل بهـــا « من اقدامه ما يشبه جذور الشجر ليثبت نفسه فى فضاء الحقيقة والواقع » بعد أن عاش فترة طويلة من حيـــاته فى « الاوقاع السيريالى » .. واقع يتمثل — هـــذا قول اراجون — « فى المرأة الحديثة ، وايلســا رمزها ، ومن خلال ايلســـا أتغنى بها ، وستأتنفى بها » وواقع المستقبل .. « اقرب صورة يمكن ان تتحقق — وهـــذا هو تعليق موروا — بهـــا ســـعادة مجتمع الغـد » .

آراجون شاعر الواقع المتوقع ؟ نعم : فهو الذى يقول لايلسا ، زوجته ، فى « قبل القراءة » : « انا ارى العـــالم من عينيك ، وانت التي تجعلينني أحس بهذا العالم ، وبفضلك انت اتمتع بعواطف انسانية » .. هل هنـــاك فرق بين حب آراجون — ايلسا ، وحب فيكتور هوجو — جولييت درويه ؟ لا أظن ! مثل آراجون تماما .. او تقريبا .. كان فيكتور هوجو يقـــول لجولييت :

أعيدى لي سمائى ، وموسيقاى
زوجتى ، اذ بدونك لا غناء ولا الوان !

وايلسا ، التى علمها آراجون المعانى الشاعرية ، و « أيقظ فيها شعرا مصدره قطع من المرايا وقصاصات من القمـــاش وعقود من الحصى تلوح فى مخيلتها كانهـــا ازهار وورود » حين كان ينصرف الى السريالية ، ترى فى هذا الازدواج .. هـــذا « الاشتراك النبيل » ارتباطا بالحب حتى بعد الحياة وفيمـــا وراءها . انها تقول فى « الافتتاحية » : « عندما نرقد جنبا الى جنب ، سوف تربطنا كتبنا (المشتركة) فى زواج آخر نتذوق فيه معا ما فى الحياة الأخرى من حلاوة ومرارة .. هذا هو املى على الأقل ، فهلا تحقق ؟؟ »

ويصر موروا على استبعاد كلمة « قصة » أو قصص من هذا العمل المشترك .. ويؤكد ان هذا العمل شعر .. وان اراجون وايلسا قد « اقاما لحبهما نصبا تذكاريا هو هذه الانشودة التى سوف يطلق عليها الزمن اسماقديما حديثا ، اسم الاسطورة ».

قد يعترض القارىء على هذا بقوله : وما القصة والشعر ؟ أليس الشعر هو الوزن والقـافية ؟ لا يمكن ان التـــزم برأى موروا ، فاعتبر القصة شعرا .. ولم لا اعتبر الشعر قصـــة ايضا ؟

وقد يكون القارىء علي حق .. لأن معنى هذا أن « الاصناف الادبية » لم تعد قائمة .. أي أن الادب قد يصبح « صنفا واحدا بعد أن تندمج « الاصناف » فى بعضها البعض . لكننا اذا نظرنا الى الشعر الحـــديث لما وجدنا وزنا رصينا كذلك الذى عودنا عليه الكلاسيكيون .. بل وقلمـــا وجدنا قافية غنية فى موسيقاها كتلك التى قدمها لنا لامارتين وهوجو . فاذا تتبعنا مثلا احدث دواوين الشعر ، كما تفعـــل مجلة اكسبريس فى عددها الصادر فى ٢٤-٤-١٩٦٥ لما وجدنا فرقا كبيرا بين الشعر والنثر .

يتناول آلان جوفروا فى هذا العدد ثلاثة شعراء محدثين : بيير جان جوف ، الذى نشرت لـــه دار ميركور دى فرانس ديوانا صغيرا يقع فى ٤٧ صفحة بعنوان « ظلام » (٣) ، وجان بيير فاى، صاحب قصائد « ألوان منظوية » (٤) ودنى روشن صاحب ديوان « واحد على المائة من افكار الانسة ايلانيز » (٥) .

●

« ظلام » : لا تخف أيها القارىء ، ليس شعر بيير جان جوف

(٣) «Ténèbre» poème par P. J. Jouve, éd. Mercure de France 47 pages; 9 25 frs.
(٤) «Couleurs pliées », poèmes par J.-P. Faye; éd. Gallimard 158 pages: 14 frs.
(٥) «Les idées centésimales de Miss Elanise», poèmes par Denis Roche, éd. Le Seuil, 123 pages, 12 frs.

هذا من النوع « المغلق » الغامض الذى يعمد فيه كاتبه الى الاحتفاظ لنفسه وفى نفسه بمعان « ذاتية » بعيدة كما كان يفعل شاعر الرمزية الاكبر استيفان مالارميه ، والذى يحتاج منك تفكيرا عميقا ومحاولات للدخول الى أعماق نفس الشاعر ، ومن المفسرين بحوثا طويلة لمعرفة ما قصد اليه الكاتب . ما « الظلام » هنا بظلام المعنى والتعبير ، بل ان شعر جوف هنا من الوضوح لدرجة يصبح معها « ماسة صقلت أوجهها يد فنان فى انتظام وتناسب ونسب متساوية متوازية ، بحيث ترسل هذه الدرة اشعاعا كبيرا » هكذا يقول الناقد جوفروا .

فقد عودنا جوف من قبل فى ديوان « عرق من دماء » Sueur de Sang ، حين كان لا يزال شابا ، الا يكتب الا ما يفهمه ، و « يهضمه » كل منا ، ويتذوقه كبيرنا وصغيرنا :

« الاشجار ، ان نظرت اليها رأيتها زرقاء فى بهجة »
« الأرض ، ان تتبعتها وجدتها شقراء ناصعة » .
« السماء ، أن رفعت وجهك نحوها ، اصبحت وردية صافية »

وها هو جوف قد تعرض لما يتعرض له كل منا : لقد راح شبابه وانطوى فى « ليالى الزمن » وأصبحت الحياة كلها ليلا و « ظلاما » ، ولم يعد هناك مكان لهذه الالوان .. للزرقة والشقرة وصفاء لون الورد .. لقد ولى الشباب ، وذهبت البهجة الى لا رجعة ، لكن جوف ، حين يقرض الشعر ، يترك نفسه فريسة لنفس الفكرة التى تسيطر على شعراء الاغنية ، نقصد رغبته فى كسب اعجاب القراء ، دون أن يستطيع ، على ما يلوح ، التخلص تماما من الوحي الشاعرى الصحيح الذى نشأ فيه ومارسه ، هذا تعليق جوفروا ايضا اسمع الآن ما يقول فى اول قصيدة من قصائد « ظلام » :

« اين اعيش ؟ فى عالم وحشى يتآكل بفعل العذاب »
« وفى عالم صاخب تأوه جنبه ، اسمع ملاكا يردد قوله »
« لى أنا ، انا وحدى يصيح : ما للجمال قد أصبح بلا فائدة ؟ »
« جمال بلا فائدة ، جمال زائل ، ولا حب ولا أمل !! »

وتعود دائما خلال الديوان كله كلمات قائمة جافة ، ويشعر القارىء بنوع من القطيعة بين الشاعر والحياة .. كما يحس ان الشاعر « يريد التهام نفسه ليختفى فى اللحظة التى يظهر فيها ، بحيث نشعر نحن بخيبة امل مؤلمة تضطرنا اول الامر الى ان نقلب الصفحات مرات ومرات ، الى أن نضطر الى الاقتناع بأن لغة جوف هى اللغة الصحيحة ، والى ان لغتنا نحن هى الفارغة ، وهنا نضطر الى السكوت والى اسكات صوت كان يصيح فى أنفسنا : ما هذه الحلقة المفرغة التى دفعنى جوف الى ان اعيش فيها لحظات طويلة ؟ » .. ويسكت جوف فى نهاية الديوان ، ثم يسكت صوت القارىء حين يشعر آن هذا الشعر « عديم الفائدة » .. خاوى المعنى .. لا زمن ولا مكان له ، الأمر الذى يجعلك تتساءل : اين آنا من هذا الشعر ؟ انظر ختام الديوان اذن :

« اين اعيش ؟ وهل اعيش كى أسأل اين انا ؟ »
«عالم صاخب ؟ اين هو ؟ ماهو ؟ أقائم هذا العالم الصاخب؟ »
« ظلام فى الظلام : غموض الى الأبد ، منذ الأزل غموض وظلام»

●

« الوان منطوية»: والمجهود الذى تبذله هكذا وينتهى بالشعور بالعدم ، تبذله أيضا لكنه مجهود من نوع آخر ، حين تقرأ هذه « الالوان المنطوية » التى يقدمها لنا فايى ، حيث تحاول أن تلمس خيطا يمر بين الابيات والقصائد ، علك تمسك به .. لكن لا تامل كثيرا فى الامساك بهذا الخيط .. انك لن تجده ، لا فى بدء القراءة ولا خلالها ولا فى نهايتها .. بل سترى وتسمع نقطة تعود دائما ، وتتكرر دائما .. نقطة تعبر عنها كلمة ليست هى بعينها ، لكنها تحمل نفس المعنى ونفس اللون .. ونفس الحقيقة . وأعجب من هذا انك حين تبحث عن الخيط تجد نفسك تحاول حل رموز ، هى الابيات بعينها ، تعطيك شعورا بانها « اجزاء من خطابات تطل من وسط صفحات كراسة ، فلا تجد جملة واحدة تكتمل الى نهايتها :

« انا مرغم على الخيال .. هرب منى »
« .. يقفز فى سرعة خاطفة .. الى اين »
« ومن آين ياتى هذا الشبح ؟ »
« أنت فارس .. وشعر فى البطون »
« اسود ، اشقر قاتم ، لا شكل له »
« خرج وذهب ، يحاول الارتفاع بلا آمل »

ويتساءل جوفروا : لمن يكتب فايى هذا ؟ وهذه الاشياء المفككة .. كيف نجد الرابطة بينها ؟ الرابطة هى هذا الاحتراق الذى يقضى على الوان الحياة فيطويها .. الاحتراق نار اشتعلت فى نفس الشاعر فالتهمت كل ما كان يعتبره مصدرا للأمل ، أى الالوان الناصعة ، البراقة ، آى الحياة كما يراها كل من يداعبه أمل فيها وفى حلاوتها . انه احتراق ما تزال آثاره واضحة ، وآثاره هى تلك الصفحات التى كتبها فايى ، والتى ان دلت على شىء فانما تدل على مخيلة ابعد ما يمكن أن تكون عن الاتزان والتناسق ، لأنها تعبر عما يجول فى خاطرها بما يشبه القصاصات التى تجمع اجزافا وتضمها بعضها الى البعض لتكون منها قصيدة :

« نار والسنة لهيب بعضها يرتفع وبعضها خافت »
« الزهر والورد ، رماد .. يئن .. يتنفس »
« انفاس اخيرة .. ازرق وأحمر ؟ لا بل آسود وآسود .. »
« رماد رمادى ، رماد قاتم ، هش ، وتراب . »

●

<u>واحد على المائة من أفكار الآنسة ايلانيز</u> : واذا كنت تحب الاشياء المفككة والافكار التى تقفز بسرعة خاطفة لتنتقل من موضوع لآخر دون اتصال واضح ، بحيث تضمن لنفسك الا تصاب بحالة تشبه ولو مؤقتا احوال المجانين ، اقرأ هذه القراءات المتقطعة التى تنتقل بك من حديث بين جماعة من الاصدقاء اجتمعوا حول جهاز « راديو » ليستمعوا الى نشرة انباء فيتنام ، الى طريقة صنع صحن من الحاوى ، الى سباق الخيل الى .. الى ... بل والاخطر من هذا آن عليك ان تفكر فى اكثر من شىء واحد فى وقت واحد ، فليس التوالى او التتابع الزمنى هو الحقيقة الوحيدة ، بل الحقيقة هى آن ملايين الامور تجرى فى آن واحد ، فى هذا العالم المريض الذى ينطوى على أكثر من خليط لان الخلط والجمع بين الاشياء حقيقة من حقائق الحياة ، وعليك أن تفهم هذا وتدخل فى هذه المجازفة العسيرة التى يجريها دنى روشن فى أفكار الآنسة ايلانيز .. وستجد انك لن تستوعب الا « واحدا على المائة » .. ان لم يكن « واحدا على المليون من

كل فكرة تتقدم الى الآنسة ايلانيز مع ملايين الافكار الاخرى » كما يقول جوفروا . يقول روشن :

.. وحكم على آن اتخيل كل ما هرب واستعيده
فى عقلى وفى نفسى وان اتقمصه
لكن كيف .. كل ما زال وانتهى ؟ ملايين
وملايين تتتابع وتتزاحم ولا تزول من شاشة خيالى
اانا مجنون ؟ يجوز ويجوز لا .. بل عاقل تماما
هذه الدنيا ؟ هى هكذا وانا هكذا رغم انفى !!

ويحاول روشن أن يوضح لنا الامر فيقدم لنا ابياتا هى فى ظاهرها « قصاصات متلاصقة وأجزاء من صور فوتوغرافية وقطع من علب السجاير ، ومعها مرايات صغيرة محطمة وبعض الرخام والمرمر والعقيق واللؤلؤ ، وينتهى الامر بان يكتشف القارىء بعد تفكير - هكذا يقول جوفروا - أن هذا الخلط الفظيع فى ظاهره يصبح مجموعة كبيرة من لوحات واقعية تجتمع فى صورة اجمالية هى فى ذاتها واحد على مائة من افكار وصور الآنسة ميلانيز » . انه لغز يتكون من مائة لغز غير متكامل ابتدعها من واقع خياله حالم عجيب هو دنى روشن :

لقد جفت دماؤهم ، قرمزية قانية
لا تفكر مليا اليوم تنام مبكرا وتاكل بشهية
المائدة معدة والفراش وثير والقلب ينبض
حين تفتح الافواه الى الابد وتغوص
فى احلام بعيدة .. فى الابد
على ارض طيبة امام الافق الأزرق
تاكل وتنام ، والقلب ينبض
وما الحب الا فراش ومائدة
اين انت يا جان ؟ هنا ؟ هناك ؟ ولم ؟
لا تبك يا ولدى ! اضحك ، ابتسم
اذهب الى المسرح ، وربما اذهب معك
قرمزية قانية ، احلام بعيدة فى الابد
هذه مرآة تعكس طرفا ، طرفا واحدا .
من ملايين الصور . هل انا مجنون ؟



الملحق الادبى لجريدة التايمز :

(١١ فبراير - ٢٥ مارس)

من أهم مظاهر الحياة الأدبية المعاصرة الاهتمام بكتابات الأدباء الشخصية من ترجمات ورسائل ومذكرات ويوميات وملاحظات كوسائل لكشف الكثير عن الكتاب أنفسهم وعن آرائهم وفلسفاتهم واهتماماتهم بل وعن بعض ما غمض من أعمالهم . ويبدو ذلك واضحا فى الاهتمام بجمع مثل هذه الكتابات ونشرها ، وتحقيقها والاضافة اليها كلما ظهر منها جديد ، بل وسعى كثير من المؤسسات والجامعات الى الحصول على كل ما يمت بصلة الى أحد الكتاب المرموقين ، والاحتفاظ به كذخيرة للدارسين والباحثين .

فاذا تصفحنا الملحق الأدبى لجريدة التايمز الذى يمكن اعتباره سجلا نقديا لخير ما تخرجه المطابع الانجليزية والامريكية بل والأوربية فى كثير من الاحوال ، لوجدنا أنه لا يكاد يخلو عدد من أعداده الاسبوعية من عرض واحد على الاقل لمثل هذه الكتابات . وكثيرا ما تبلغ اهمية مثل هذه الأعمال أن يفرد لها المقال الافتتاحى أو الرئيسى ، فاذا القينا نظرة على الاعداد الصادرة بين يناير وابريل من هذا العام مثلا لوجدنا هذه الأمثلة :

فى عدد « ٢١ يناير » عرضا لدراسة مخطوطات جين أوستن الادبية : B.C. Southam. Jone Austen's Literary Manuscripts يقع فى ١٥٣ صفحة وتنشره جامعة اكسفورد

وفى عدد « ١١ فبراير » مقالا افتتاحيا عن رسائل ديكنز تحت عنوان : « كلمات صعبة : ديكنز ورسائله » .

وفى عدد « ١١ مارس » مقالا افتاحيا تحت عنوان « الدفاع عن زيفاجو » وفيه يعرض الناقد شعر باسترناك وجزءا من تاريخ حياته : Autobiographical Sketch

وفى عدد « أول ابريل » عرضا لبعض كتابات يوجين يونسكو : Notes and Counter-Notes
ترجمها الى الانجليزية دونالد واطسون .

وفى عدد « ٨ ابريل » عرضا لترجمة ذاتية للشاعرة والكاتبة الانجليزية ايديث سيتويل بعنوان : Taken care of

وفى عدد « ١٥ ابريل » عرضا لمجموعة أخرى من كتابات البير كامى بعنوان : Carnets II « أو المذكرات رقم ٢ »

وهذه كلها أعمال هامة تقربنا من كاتبيها وتلقى كثيرا من الضوء على شخصياتهم وتنير لنا بعض ما غمض من أعمالهم الأدبية وتزيد من فهمنا للبعض الاخر . الا أنها جميعا تمثل

جانبا واحدا من جوانب الاهتمام بمثل هذه الأعمال ، وهــو الجانب الجدى النافع . غير أن للامر جانبا اخر هو الجـانب التافه المبالغ فيه الذى قد ينزلق اليه البعض نتيجة للاسراف فى الاهتمام بمثل هذه الكتابات ، وهذا مايشير اليه مقـــال رئيسى فى الملحق الأدبى بتاريخ « ٢٥ مارس » تحت عنـــوان « رسائل على الرمال » .

ففى هذا المقال يشير رئيس التحرير الى تســـابق بعض الجامعات وخاصة الامريكية منها لدفع أثمان باهظة للحصـول على بعض مخلفات أو مخطوطات كاتب أو أديب بالذات والمبالغة فى ذلك بحيث تكتسب بعض مخلفات نفر من الكتاب قيمــة مفتعلة تفوق قيمتها الحقيقية ، ومما يتـــرتب عليه من تراكم كثير من المادة التى كثيرا ماتخلو تماما من الفائدة ولكنها تغرى بعض الباحثين باستخدامها كمواضيع لابحاث يقضــــون سنين طويلة فى تدبيجها ثم تنشرها بعض المطابع فى مجلدات ضـخمة فاخرة لكنها فى الواقع عديمة القيمة والفائدة .

ومن مظاهر هذا الاهتمام أن تتخصص جامعات معينة فى جمع كل مايمت بصلة لكاتب معين من المخطوطات والأوراق ، بحيث نجد جميع أوراق الروائى الايرلندى جيمس جويس بجامعــــة بفللو بالولايات المتحدة مثلا .

ويدلل الكاتب على ذلك بالاشارة الى بعض ما ينشره الملحق الأدبى من وقت لاخر تحت باب «معلومات من فضلك» (١) من طلب لبعض المعلومات التى تدعو لا الى الدهشة فقط بل الى الفزع أيضا ، اذ يصيب الرأس شىء من الدوار عندما يتأمـل المرء بعض المجلدات التى تدل هذه الطلبـــات على أن البعض بصـــدد كتابتها ، والتى تهدد باختفاء الحـــد الفاصل بين الدراسة النافعة وبين غيرها .

ومن مظاهر تهافت بعض الجامعات والمؤسسات العلمية على شراء المخطوطات أنها لاتسعى فقط لشراء مجرد ايصال « الكواء ومنظف الملابس » الخاص بالشاعـر جون كيتس أو ما يشـابهه من الوثائق الطريفة مثلا ولكنها تسعى أيضـــا لشراء خطابات تكتب فى وقتنا الحالى ، فاذا كانت شخصية مشهورة « أ » مثلا تراسل شخصية مشهورة أخرى « ب » فان « ب » قـــــد يطمع فى رفع دخله عن طريق ارسال رسائل « أ » بعــــد قراءتها قراءة سريعة الى بعض المؤسســـات الامــريكية ، فاذا ما حدث أن زار « أ » هذه المؤسسة فقد يسره أن يعيد قراءة رسائله التى يجدها معروضة فى مـــكان الصدارة . وقد تكون الشخصية « ب » شخصية غير معروفة ، وقد لاتعـــدو شخصية مراسل نشيط . وما من لوم لمثل هذا الشخص عـلى ما يجنيه من ربح مادى . ولكن ما يقلق البال فعلا هو تأمـل القيم التى يؤمن بها أولئك الذين يدفعون عن طيب خاطــــر اموالا طائلة فى مثل هذه العمليات ، بل وتامل مشـــاعر أولئك

(١) هذا باب يطلب فيه الباحث معلومات بصدد موضوع معين من قراء الملحق الذين قد يملكون مد الباحث بالمعلومات التى يطلبهـــا أو يضعون تحت يده رسائل او مخطوطات قـد تفيده فى بحثه . ونظرا لاتساع انتشار هذه الدورية فى جميع انحاء العالم فان ذلك يعد من انفع الوسائل للحصول على بعض المعلومات اللازمة .

الذين يجمعون هذه الأشياء التافهة الزائلة على أمل أنها قـد تفيد يوما ما باحثا « متحذلقا » لم يولد بعد .

ولعله من الطبيعى أن تتدخل بعض العوامل الاخرى فى مثل هذا العمل اذ لابد أن تلعب المنافسة وحب التفوق والطمـوح الى المكانة المرموقة دورها فمن دواعى الفخر أن تشير جامعة حديثة ناشئة الى مجموعة مخطوطاتها الخاصة باديب معروف ، فمن الواضح أن ذلك يكسبها « مكانة » معينة .

كذلك فانه ليس من العقل أن ننقد جامعة مثل جامعـــة بفللو لتجميعها أوراق جيمس جويس فى كنفها فان ذلك يمـكن الباحثين على الأقل من العثور على كل ما يحتاجـــون اليه فى مكان واحد . غير أننا اذا نظرنا الى الامر من بعد لوجـدنا أن ذلك الاتجاه انما هو جزء لا يتجزأ من ميل كثير من الابحاث الأكاديمية الى الناحية الشكلية السائدة فى أمريـــكا فى الوقت الحالى .

أضف الى ذلك أن المطابع قد أخرجت لنا بعض الأعمـــال القائمة فعلا على ابحاث قيمة مفيدة وان كانت قد أخـــرجت الكثير من المجلدات التى تضيق بها المكتبات والتى يجـــدر بالقائمين على أمرها من أساتذة ومديرى مكتبات أن يتساءلوا عما اذا كانت تستحق كل ذلك العناء والانفاق .

أما اذا نظرنا الى الجانب الجاد النافع لهذا النشاط فاننـا سنجد أعمالا جليلة جديرة بالثناء والاهتمام . ولعـل من أهم امثلة ذلك القيام بتحقيق رسائل كبار الكتاب واعدادها للنشر واضافة كل ما يكتشف من جديد لها وأخيرا اصـــدارها فى مجموعات كاملة معتمدة ، يستلزم اصدارها سنوات من البحث والدراسة والتنقيب . ولدينا الان مثل واضح فى الطبعة الاخيرة لرسائل الروائى الانسانى الكبير ، تشارلز ديكنز (١) ، والتى ظهر منها العدد الأول فى فبراير من هذا العام .

وتضم هذه الطبعة « طبعة الســـائح » اثنى عشر مجـــلدا تجمع بين جنباتها ١٢٫٠٠٠ رسالة لديكنز ، أى ضعف عـــدد الرسائل التى سبق أن جمعت من قبل .

ولعل من أهم الخدمات التى يؤديها طبع رسائل كاتب معين وخاصة أولئك الذين تختلف حولهم الاراء وتتضارب الاقوال هى أنها تكشف لنا الكاتب على سجيته . فمن الأمثـــلة التى يمكن ان تدور بالأذهان عن ديكنز مثلا : هل كان ديكنز حقـــا حساسا أكثر من اللازم ؟ هل كان طموحا أكثر من اللازم ؟ وهل كان قاسيا عدوانيا ؟ هل كان ضيق الصدر سريع الغضب محبا للاستحواذ والتملك ؟ وهل كان رجلا ماهرا جدا ولـــــكنه غير أمين ؟ .

أو هل كان احســـاسه بالفروق الطبقية مبالغا فيه بالنسبة لعصره ؟ وهل من العدل أن نتحدث عن عدم اهتمامه بالأمــور الدينية ؟ وهل أدار النجاح رأسه ؟ واذا ما كانت جميع هذه

(1) The Letters of Charles Dickens. Vol. I (1820-1839).
Edited by Madelaine House & Graham Story, Oxford University Press, 744 pp.

الاتهامات أو بعضها صحيحة فالى أى حد يمكن أن ترجح كفتها اذا قورنت بصفاته الحميدة . وبالظروف المثيرة التى عانى منها الكثير ؟

وجدير بالذكر أن الكثير مما نعرفه عن ديكنز قد وصلنا عن طريق أصدقائه او ناقديه الذين لاتخلو احكامهم عليه من التحيز الودى أو العدائى . أما رسائله فتمكننا من الحكم عليه حكما موضوعيا الى حد بعيد . فالرسائل رغم ضرورة مضاهاتها بمصادر اخرى معاصرة للتاكد من حقيقة مايرد بها عن الشخصيات والاحداث الا انها تعتبر بحق مصادر أولية بشكل لايمكن أن يقال عن السير أو التراجم الشخصية .

ويتعلق الجزء الأول من « رسائل ديكنز » بحياة هذا الروائى « ١٨١٢ - ١٨٧٠ » من طفولته الى نشره رواية نيكولاس نيكولبى « ١٨٣٩ » ثالث رواياته عندما كان فى السابعة والعشرين من عمره ، ويتوقف قبيل تلك الرسائل اليومية التى كان يكتبها أثناء زيارة لأمريكا والتى ظهرت فيما بعد مختصرة ومعدلة قليلا بعنوان مذكرات أمريكية للقارىء العام . ولم يبالغ جون فورستر صديق ديكنز عندما قال ان هذه الرسائل الامريكية تتضمن الرجل باكمله ، فى اللحظة العظمى من حياته وفى استمتاعه باقوى ماتثيره فى النفس من مشاعر .

وهكذا فان هذا الجزء يتوقف قبل أن نرى ديكنز على خير ما كان كمراسل . فبينما تكشف الرسائل المجموعة فى هذا المجلد عن حقيقة كثير من أعماله والبواعث لها ، الا انها لاتبين الا القليل من قدرته على الملاحظة والوصف والتعميم .

اما قدرته على الحب وهو شاب فى سن الواحدة والعشرين فلا يمكن الحكم عليها بسهولة من هذه الرسائل ، ولكن يبدو أن ديكنز كان أكثر بلاغة وانطلاقا عندما كان يجد ما يعنف حبيبته أو خطيبته عليه ، عنه عندما كان كل شىء على ما يرام بينهما .

ومن الواضح أن ديكنز كان يستطيع أن يكتب الى اسرته فيما بعد بمزح وحرارة ولكنه فى شبابه كان كثير التحفظ الذى يصل كثيرا الى حد التقيد .. فهناك من الحب ما يمكن استشفافه بين سطور الكثير من رسائله ، ولكنه فى معظم الاحيان كان يكتب كلمات سطحية خالية من العاطفة الحقيقية .

فعندما تموت أخت زوجته مارى التى أحبها حبا عميقا ويجلس ليخبر أصدقاءه بذلك أو يرد على تعزياتهم ، عندئذ تطغو الى السطح تلك العواطف التى طالما دفع بها الى القاع . الا أنه حتى فى حزنه العميق كان كثيرا ما يخونه التعبير فهو يقول مثلا « شكرا لله انها ماتت بين ذراعى وان اخر كلماتها كانت موجهة الى » .

أما الغالبية العظمى من رسائله فكانت متصلة بالعمل ، عمل الصحفى والروائى والمحقق الأدبى ، وبتحديد المقابلات أوالغائها ورسائله للاغراب ، وبعضها لايعدو بضع كلمات ، دائما مهذبة متزنة . وقد كان بين الالف والثمانمائة شخص الذين كان يراسلهم عدد كبير من الاغراب وقد كتب مرة يقول « ان على أن أكتب عددا كبيرا من الرسائل حتى انثى دائما أنسى بعضها وعادة ماتكون هذه لأهم أولئك الذين يجب أن أكتب لهم »وكان ديكنز لبقا بوسعه أن يرفض مقالا مقدما للنشر باحدى مجلاته دون أدنى حرج ، أما اذا غضب فقد كان بوسعه أن يكون جارحا صارما . وكان بوجه عام اقل تحفظا عند الكتابة لزميل فى العمل عنه عند الكتاب لحبيبة أو خطيبة .

وقد تشاجر ديكنز أثناء حياته الأدبية مع جميع ناشريه الرئيسيين : تشاجر مع ماكرون وان كان قد كفر عن ذلك بكرمه لأرملة ماكرون بعد وفاته ، وتشاجر مع بنتلى الذى لم يصالحه بعد ذلك ، واختلف مع برادبرى وايفنز على موضوع التقرير الشخصى الذى نشره ديكنز بمجلته Household Words بشأن انفصاله عن زوجته . ويقع الخلافان الاول والثانى فى نطاق المجلد الأول من رسائل ديكنز ، وان لم يكشف هذا المجلد عن جديد بشأن الخلاف مع ماكرون الا أنه يعطينا لأول مرة وبشكل كامل أكثر من مائة رسالة متبادلة بين ديكنز وبنتلى وتحوى نفس الكلمات التى كتبها ديكنز لبنتلى خلال معاملاتهما التى لم تخل من الشد والجذب ، الناتجين عن احساس الكاتب الناجح بأهميته ومحاولة الناشر الاستفادة بقدر الامكان من الاتفاقات التى يعقدها مع مؤلف ناشىء .

ولعل من أهم أسباب الخلاف بين ديكنز وبنتلى الى جانب المسائل المالية هو تدخل بنتلى نفسه أو من حوله فى بعض الشئون الأدبية الخاصة بمجلة بنتلى Bentley's Miscellany التى وكل بنتلى أمر ادارتها الى ديكنز مما اغضب ديكنز فى النهاية الى درجة جعلته يترك المجلة بالرغم من العقد المبرم بينهما قائلا « يمكنك أن تدير المجلة كما تشاء ، فليس لدى اى رغبة أو اهتمام بالامر » أما من الناحية المالية فان ديكنز قد استمر فى المطالبة برفع أجره نتيجة ازيادة الاقبال على كتبه ونجاحها بينما استمر بنتلى مترددا فى الاستجابة لمطالبه .

وفى عام ١٩٣٨ عاد السلام بينهما لفترة انتهت باختلافهما مرة أخرى لا بشأن المجلة فقط ولكن بشأن الاتفاق المالى الخاص بشراء روايتين جديدتين لديكنز هما « أوليفر تويست » ، « وبارنبى ردج » .

●

وصاحب فكرة « طبعة السائح » لرسائل ديكنز هو همفرى هاوس مؤلف كتاب عالم ديكنز الذى يعد من أهم الكتب التى عالجت الناحية الاجتماعية لاعمال ديكنز . وقد فكر فيها اولا عام ١٩٤٩ واستمر العمل فيها منذ وفاته عام ١٩٥٥ على يد ارملته وجراهام ستورى . ويقول محرر الملحق الأدبى ان المجلد الاول يبشر بان هذه الطبعة ستكون من أكثر مثل هذه الاعمال قيمة وأتمها عناية . فرسائل ديكنز لم تحظ بالعناية الواجبة من قبل . ذلك أن فورستر صديق ديكنز الذى قام بترجمة له ، قد استباح لنفسه تغيير كثير من النصوص لأسباب وجيهة أو غير وجيهة كما فعلت ذلك أيضا اخت زوجته وابنته فى مختاراتهما من رسائله . ومما يقوم به المحققون لهذه الطبعة هو دراسة تكنيك فورستر موضحين كيف انه بالاضافة والايماء قد صرف كثيرا ليزيد من اهميته هو كاقرب اصدقاء ديكنز المقربين .

وأول محاولة لتقديم مجموعة كاملة لرسائل ديكنز ظهرت فى ١٩٣٨ فى طبعة نونستش ولكنها كانت اقل مستوى وكفاية مما سبقها من طبعات . ويرجع السبب الاول فى ذلك الى أن ولتر

ديكستر الذى قام بتحقيقها لم يكن يتمتع بالمثابرة اللازمة لمثل هذا العمل ، بل ومن الجائز ايضا انه كانت تعوزه الفـــرص للبحث عن أصول كثير من الرسائل المبعثرة فى كثير من المصادر المطبوعة ، كما انه لم يكن يملك تلك القدرة النقدية التى تمكنه من اكتشاف تلك الاخطاء التى تبدو الان واضحة فى كثير من النصوص التى أمكنه الحصول عليها . اما السبب الثانى فهو أن الأجزاء الثلاثة التى تتـكون منها هذه الطبعة لم تكن تبـاع الا ضمن الطبعة الكاملة لاعمال ديكنز المكونة من ٢٣ مجلدا مما جعل الحصول عليها غير متيسر لكثير من الافراد بل ولـكثير من المكتبات ايضا ((اذ بلغ ثمنها اخيرا حوالى مائتى جنيـه)) وبالرغم من أن ((طبعة السائح)) قد يرتفع ثمنها الى مايقرب من نصف هذا المبلغ اذا تاخر ظهورها كثيرا ، الا انها تحوى ضعف عدد الرسائل من ناحية وتفوق تلك الطبعـة بكثير من ناحية التحقيق والشرح والفهرسة من ناحية أخرى .

فاذا تأملنا نوع العمل اللازم لاخراج مثل هذه الطبعةوالمجهود اللازم والعقبات والصعاب التى لابد من مواجهتها امكنناتقديرها حق قدرها . فهناك اولا مهمة اقتفاء أثر وجمع أصول الاف من الرسـائل ، بين مخطوطات وميكروفيلم وصـــور مطبوعة ، من مجموعات يمتلكها الافراد او الهيئات ((الخاصة او العامة)) فى جميع انحاء العالم وهى لاشك مهمة مخيفة ، لا يقل عنها شانا مهمة قراءتها وتنظيمها .

فكتابة ديكنز تتفاوت كثيرا فى درجة وضوحها وامكان قـراءتها كما ان بعض محاولات الحذف أو الشطب التى قام بهـــا بعض أفراد اسرته تقف امامها جميع أنواع التصوير مكتوفة الايدى . كذلك فانه باستثناء ما يقرب من ربع المجموع الكلى فان هذه الرسائل لاتحمل تاريخا مما يدعو المحقق الى الرجوع الى ختم البريد أو ما قد يكون أصحابها قد دونوه عليها أو الى الموضوع أو الادلة الداخلية او الخارجية مثل نوع الورق المستعمل أو الى دراسة تطور خط ديكنز . وقد تمكن محققو هذه الطبعة من وضع معظم هذه الرسائل فى نطاقها الزمنى .

ومن المشكلات الاخرى التى لابد أن يواجهها القائم يجمع مثل هذه الرسائل هى مشكلة الاختيار . فهل يطبع جميع الرسائل التى يعثر عليها أم يحذف التافه ويبقى على الهـام ؟ فهنـاك نوعان من الكتاب : الكاتب الذى تفضل رسائله كتبه والـكاتب الذى تفيد كل الفصوصة من كتاباته دراساتنا لاعماله الادبية . فبينما لايهمنا كثيرا ماكان يفعله كاتب من المرتبة الثالثـــة أو الرابعة ذات صباح أو مساء فان مثل هذه المعلومات بالنسـبة لعملاق كشكسبير لابد أن تكون ذات قيمة ما .

أما ديكنز فقلما ارتفعت رسائله الى مستوى رواياته عـــلى خلاف الشاعر جون كيتس الذى تنبأ الشاعر المعاصر أودين مرة بأن رسائله قد تنال من الاهتمام يوما ما أكثر من شعره . ولكن القائمين بأمر ((طبعة السـائح)) قد قرروا أن يضعوا ديكنز فى مرتبة شيكسبير فضمنوا المجلد الأول الى جانب الرســـــائل أشياء كالاهداءات المكتوبة على صفحات الكتب أو التعليمـــات التى كان يصدرها ديكنز لبعض الفنــــانين الذين صوروا بعض مناظر رواياته ، مستندين الى أن مثل هذه الاشياء رســـائل كتبها ديكنز . هذا علما بانهم قد ضمنوا ايضـــا أشياء غير مكتوبة ، فاول فقرات هذا المجلد مثلا جملة واحدة بقـــمير الغائب كتبت وعمر ديكنز ثمان أو تسع سنوات ويستعيدها من الذاكرة صاحب فندق ما . وبعض هذه القصاصات لا اهميـة له سوى انه قد يرشدنا الى رسائل اخرى لم تجمع ولم يعثر لها على أثر بعد .

فاذا كان من واجبات محقق مثل هذه الرسائل الاولىالعثور على الرسائل وقراءتها والتمييز بين الحقيقى منها والمزور فان من بينها أيضا شرحها والتعليق عليها . وهذا يتطلب معـرفة دقيقة بالعصر الذى عاش فيه الكاتب ومنــاخه الفكرى وهــذا لا يتحقق الا بعد سنوات طويلة من الدراسة والبحث . ولعل من أهم صفـات محققى هــذه الطبعة انهم واســعو العــلم بشـــخصيات ذلك العصر ، بالادب والصــحافة وبالمسرح ، وبالدراسات الديكنزية الحديثة الواسعة . وتعليقاتهم مبنيـة على الحقائق . وهم علاوة على ذلك ينقلون لنا مقتطفاتكاشفة من الرسائل التى تدوولت بين ديكنز واصدقائه ويصــــفون القليل مما ورد اليه من رسائل فى أخر المجلد . فمن المؤسف أن ديكنز قد قام بحرق معظم الرسائل التى كانت ترد اليه ، فقد كان يخشى أن يسىء البعض استعمال أوراقه بعد موته كمــــا فعلوا على الاقل أثناء حيـاته . فمما لاشك فيه أنه بعــد مضى حوالى مائة عام على تلك الرسائل التى أثارت ديكنز للرد عليها أو جاءت ردا على رسائل منه تعج بالحب أو بالغضب ، كان يمكن أن تكمل هذه الرسائل هذا السجل القيم الرائع .



رسائل جامعية

تقدمها
نجاة شاهين



وقد نوقشت خلال هذا الشهر فى كلية الاداب جامعة القاهرة رسالة لنيل درجة الماجستير تعالج هذا الموضوع الحيوى الجديد . تقدم بها السيد سيد حامد النساج .. بعنوان « تطور فن القصة القصيرة فى مصر من ١٩١٠ الى ١٩٣٢ » .

●

تطور فن القصة القصيرة فى مصر (١٩١٠ - ١٩٣٢)

ظلت القصة القصيرة فى مصر بعيدة عن ميدان الدراسات العلمية الاكاديمية فترة طويلة من الزمن ، فقد كان أدبنا التقليدى لا يعترف بها ولا ينزلها مكانتها السامية ، وحتى الاربعينات من هذا القرن .. كثرت الرسائل العلمية فى الجامعات المصرية التى تدرس الشعر وتبين خصائصه وتؤرخ لازمنته وعصوره التاريخية ـ وتترصد حياة اعلامه فى كل عصر وكل مرحلة.. ولم نعثر بين هذه الدراسات جميعها على دراسة واحدة للقصة القصيرة ..

اما الآن فقد غدت القصة القصيرة دعامة كبرى من دعائم الأدب الحديث .. لذا اصبح لزاما علي الدارسين أن يتجهوا نحو هذا الفن : يراقبونه ويتتبعون خطواته ، ويحددون ملامحه ، ويجمعون آثاره .

يقول الباحث انه قد واجهته منذ البداية مسالة تحديد المحيط الزمنى للبحث .. وقد التزم طريق الصحافة لانها فى رايه والقصة القصيرة توأمان .. فهى الأرض الطيبة التى نشأت فى أحضانها القصة القصيرة فى العالم كله .. وقضى مع الصحافة وقتا طويلا منقبا وباحثا ، عسى ان يضع يده على أول قصة فنية قصيرة تختلف فى شكلها ومضمونها عن القصة الطويلة ، اختلافا نابعا من احساس كاتبها ووعيه وثقافته وصادفته قصص كثيرة مجهولة المؤلف لا تحدد اتجاها ولا تشكل فى مجملها اطارا خاصا حتى اذا كان عام ١٩١٠ ، وضع يده على أول الخيط ، فقد عثر على القصة القصيرة التى كتبها مؤلف مثقف مدرك للفارق بينها وبين الرواية . وبهذا تحددت نقطة البدء ..

وابان استقرائه للقصص المنشورة فى الصحف والمجلات ، ومعايشته الطويلة لنصوصها .. تأكد له مدى حتمية الوقوف عند عام ١٩٣٣ ، ذلك انه تبين أن اتجاه القصة القصيرة بعد هذاالعام ، قد خالف فى كثير اتجاهها قبله .. وان جيلا من الكتاب أخذ فى الظهور ، وبدأ يعيد الكرة التى انتهى منها الرواد الأعلام ، كما أن الاتجاه الواقعى فى القصة القصيرة كان قد تبلور فى القصص التى اكتملت عند هذا العام . بينما تيارات اخرى اخذت تفد الى الميدان القصصى القصير ، كالنزعة الرومانسية ، والفلسفية ، والتحليلية المفرطة ، وهى محاولات تفطر الباحث الى الانتظار فترة ليست بالقصيرة حتى تتاح فرصة الاكتمال .

كما انه لاحظ ان معظم كتاب القصة القصيرة تحولوا منذ هذا العام أيضا الي مجال الابداع فى القصة الطويلة فقد كتب محمود طاهر لاشين « حواء بلا آدم » عام ١٩٣٣ ومحمود

تيمور « الأطلال » سنة ١٩٣٤ ويحيى حقى « البوسطجى » سنة ١٩٣٤ ، واحمد خيرى سعيد « الدسائس والدماء » سنة ١٩٣٥ .. ومن هنا تبدو ضرورة الوقوف عند سنة ١٩٣٣

فضلا عن انه لاحظ أن الدراسة الجادة هى التى تحصر نفسها فى ميدان زمنى قصير ، ففيه تتهيأ فرصة اكتمال كل جوانب الموضوع .

ومما يأخذه على الدراسات السابقة كلها أنها تتخذ من المجموعة القصصية للكاتب مصدرا رئيسيا فى الدراسة ، وهذا يخالف منهجه فى الدراسة .. لأنه يرى أن الكتاب كانوا ينشرون قصصهم تباعا فى الصحف والمجلات القديمة ، ثم يجمعونها فى وقت متأخر نسبيا ، ومنهم من كان يتناول القصة بالتعديل والتنقيح حينما يتصدى لنشرها فى كتاب فتصبح غير مماثلة للمرحلة الفنية الأولي .. فمثلا حسن محمود نشر عام ١٩٢٢ بعض قصصه ثم جمعها فى عام ١٩٥٦ فى مجموعة بعنوان « اجواء » وواضح جدا الفرق بين الفترتين .

كما أن هناك من الرواد من لم يجمع قصصه فى كتاب ، ويعنى الاعتماد على المجموعة تجاهل هؤلاء الكتاب .. وهناك بعض الرواد تجاهلوا فترة النشأة الأولى بالنسبة لهم ، ومن هنا جاءت أول صعوبة من صعوبات البحث فى القصة القصيرة .. وتأتى بعدها صعوبة تتبع انتاج كل أديب علي حدة فى كل الصحف والمجلات المعاصرة ، وهناك من المجموعات القصصية ما كان العثور عليها ضربا من المستحيلات كمجموعة « درس مؤلم » لشحاته عبيد ، مما اضطر الاستاذ يحيى حقى نفسه لعدم دراستها فى كتابه فجر القصة المصرية .

والمشكلة الأخيرة لدارس القصة القصيرة تأتى وتنبع من عدم تحديد المصطلح الفنى لهذا اللون من الأدب .. لهذا كله يصبح الاعتماد على الصحافة امرا ضروريا هاما ، يجب أن يضعه الباحث فى اعتباره الأول عند الدراسة ..

وقد ارتبطت القصة القصيرة منذ نشأتها بالأرض المصرية والبيئة المصرية ، وما وفد الى هذه البيئة من ثقافات ومفاهيم وآراء ، وما اعتمل فى جوانبها من تطور وتغير .

●

وقد قسمت الرسالة الى خمسة فصول ..

الأول .. درس فيه القصة القصيرة فى مصر قبيل الثورة القومية التى اندلع لهيبها عام ١٩١٩ .. وقد اشار فى بداية الفصل الى مفهوم القصة القصيرة فى هذه الفترة ، وقد تبين ان الكتاب كانوا يضعون القصة القصيرة موضع العادة الخبيثة التى أتتنا من الغرب ، تحمل منازع أجنبية يخشى أن تحدث تأثيرا يعدو على الروابط الاصيلة لمجتمعنا ، ومنهم من كان ينظر اليها بعين السخرية والازدراء ويعتبرها لهوا وعبثا .. حتي أنهم أفردوا لها فى الصحف بابا بعنوان « فكاهات » وظلت هذه هى مكانة القصة القصيرة حتى بدأنا ننقل عن الغرب ، مع الاختلاف فى طريقة النقل ، فترجمنا عن الانجليزية ، ثم كان الاتجاه العام نحو القصص الفرنسية التى مثلت مزاج الشعب فى هذا الحين ، وقد حمل لواء التعريب والتمصير عن الفرنسية المنفلوطى .

واتسمت القصة القصيرة المترجمة والممصرة بالنزعة الى الاصلاح الاجتماعى - فلم تخل قصة من قصص صالح حمدى حماد والمنفلوطى .. من هذه الصبغة الاصلاحية .. وهى عند حمدى حماد اختزال للقصة الطويلة ويكثر الكاتب فيها من الحشو والتطويل .. أما المنفلوطي فقصصه شبيهة بالقصص التي مصرها فى كل ملامحها .. ووقف عند محمد تيمور على انه صاحب فكرة خلق ادب قومى مصرى .

لكن فنية القصة القصيرة عند محمد تيمور فى الأغلبية لم تبلغ درجة النضج تماما ، ذلك انه تأثر بفن المسرح تأثرا كبيرا فهو الفن الذى غلب عليه وشغف به الى حد بعيد.. لذا تحولت القصة الى موقف حوارى بين عدد من الأشخاص يتحدثون فى مشكلة معينة ويضعون لها الحل .. ولئن كان محمد تيمور ، قد فطن الى وجوب خلق ادب قومى يتسم بالطابع المصرى فى كل شيء الا أنه من الناحية الفنية لم يبلغ الذروة والاجادة .. وقد لاحظ أن المحاولات القصصية فى تلك الفترة كانت تكتب باللغة العربية الفصحى ، اما تأخر ظهور هذا الفن فى قصصنا فيرجع الى انعدام الروح القومية وسيطرة الاقطاع ورأس المال .

والفصل الثانى من البحث كان عن مرحلة الانتقال فى القصة القصيرة سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٢٥ .. فرأى أن الثورة القومية كانت تسعي لأن تقيم لمصر كيانا مستقلا خاصا ، يفسح المجال أمام الشخصية الفردية كى تظهر وتعبر عن نفسها ، وقد نجحت الثورة فى أن جعلت لمصر صوتا عاليا ، وأصبح الكتاب ينادون بطرح الخيال جانبا ، والتمسك بالحقيقة والواقع ، ولقد قوت الثورة فى المصريين دقة الملاحظة ، حتى يستوعبوا الحقيقة كاملة بتفاصيلها وجزئياتها كما هى دون تحوير أو تعديل ، وانعكست هذه القيمة على القصة القصيرة فى الفترة التى أعقبت الثورة ، فأصبحنا نجد كتاب القصة القصيرة يهتمون اهتماما كبيرا بالجزئيات والتفاصيل وأصبح هدفهم تصوير الحياة بأمانة واخلاص ..

واخذ الكتاب يشعرون بضرورة ايجاد آداب مصرية تؤدى مهمتها ، ودفعت هذه الدعوة كثيرا من الكتاب الى مواصلة الكفاح والنضال وتحمل أعباء النشر ، اسهاما منهم فى الميدان القومى .. ويضاف الى ذلك أن الثورة ساعدت على نهضة الصحافة والتعليم والمرأة فالغيت الرقابة على المطبوعات ابتداء من أول يولية عام ١٩١٩ .

وسرت فى هذه الفترة دعوة الى ان يلتزم الكاتب الحقيقة وحدها عند تصديه لكتابة القصة ، وتجلي هذا بوضوح عند عيسى عبيد واخيه شحاته عبيد ونادى الكاتبان بضرورة دراسة الكاتب مزاج اشخاصه ، وان يقف على المؤثرات الوراثية التى اخذها الأشخاص من آبائهم وجنسهم ودينهم ..

ويرى الباحث أن الواقعية الفنية تختلف عن الواقعية الفلسفية التى آمن بها الكاتبان لدراستهما الطويلة فى الفلسفة والمنطق .

وقد اخذ عيسى عبيد على نفسه دراسة ما طرأ علي الأسرة المصرية والنفسية المصرية من تغير بعد الثورة، والقصة القصيرة عنده مليئة بالتفاصيل والجزئيات والتطويل الذى لا لزوم له فيها

على الاطلاق .. وقليلا ما نجد عنده قصة تتميز بالتركيز والاختصار اذ يفسد القصة تدخله المباشر فى ثناياها واعطاؤه الحكم .

اما اخوه شحاته عبيد فقد بلغ من التاثر باخيه حدا كاد يمحو شخصيته الادبية محوا تاما .

واخيرا درس « حسن محمود » واعتبره قمة هذه الفترة فلم يعن بالحقيقة المجردة ، ولكن اقترب من الواقع الفنى حيث انه اتبع طريقة لا يطغى عليها ذكر الحقيقة والتفصيلات الجزئية الدقيقة ، بقدر ما تمثل عند كتابتها الواقع من خلال نفسه .

ويلاحظ أن « حسن محمود » لا يسهب فى رسم المشاهد ووصف المواقع فقصصه مهدت السبيل لقصص المرحلة القادمة ، كى تتخلص من الخيال وتتطور قليلا نحو الواقع .

والفصل الثالث : خصصه للقصة الفنية الواقعية التى تنحصر فى مجال زمنى محدود يقع بين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٣٣

فقد ظهرت مفاهيم جديدة ، وافكار ثورية تدعو الى التجديد والخلق والابتكار ، حمل لواءها جماعة من المثقفين اطلقوا على انفسهم اسم « المدرسة الحديثة » بداوا ثائرين على الادب التقليدى لان القصة القصيرة لم تكن احد فنونه ، فضلا عن انهم كانوا ينزعون الى الاستقلال الفكرى ، وتبلورت تلك المفاهيم فى الصحف والمجلات التى ظهرت فى الربع الثانى من القرن العشرين كالجديد ، والفصول ، والمجلة الجديدة ، والهلال .. والسياسة الاسبوعية ، وتظهر بوضوح فى مجلة الفجر التي اصدرتها المدرسة فعكست آراءهم بوضوح وولت وجهها شطر الادب الروسى واهمية صحيفة « الفجر » انها تخصصت فى نشر القصة القصيرة واعتبرتها شغلها الشاغل .. فافردت للقصة ابوابا ثلاثة رئيسية فى كل عدد ، الاول للقصة المصرية ، الثانى العامية والثالث للقصص المسلسلة .

وتخطو القصة القصيرة على ايدى اعضاء المدرسة خطوات هائلة فاصبح الكتاب الكبار يمارسون الابداع فيها بوعى واعتبروا كتاب القصة القصيرة قوما ممتازين ، ولم يوجد عضو تخلى عن المشاركة فى كتابة القصة القصيرة ، فان لكل منهم نصيبا يختلف قلة وكثرة وجودة ورداءة .. ويقف فى المقدمة احمد خيرى سعيد .. الذى تطور بهذا الفن من ناحيتين اولاهما « ناحية التحليل » ، فلم يعد يقصد لذاته ، بل المقصود به هنا هو احداث الاثر النفسى الذى هو غاية كل الفنون ، والثانية وصف الواقع فكان يتناوله باحساس الفنان ويعبر عنه ببصيرته ، وهو ينتخب اشخاصه وموضوعاته واحداثه والحوار فى قصصه دور هام ، حيث يشغل جانبا كبيرا منها .. ويعتمد عليه فى الكشف عن زوايا الشخصية .. وقامت دراسته لقصص هذا الكاتب على اساس تتبعه فى الصحف والمجلات منذ بدا ينشر قصصه على الرأى العام سنة ١٩٢٤ وآخرا فى مجلة الهلال سنة ١٩٣٣ . ولاحظ ان طاهر لاشين كان يعيد نشر قصصه فى صحف ومجلات متعددة . كما تحول منذ بداية عام ١٩٣٣ الى القصة الطويلة وانتاج طاهر لاشين الذى ينقسم الى مرحلتين الاولى – محاولاته القصصية فيها يظهر ولعه بالموضوعات ذات المضمون الاجتماعى ، ويهتم بالمكان اهتماما بالغا ويصفه وصفا محكما دقيقا ، وقصصه فى هذه المرحلة تحتشد بالشخوص مما يفقد القصة القصيرة عنده قوة التاثير من ناحية ، والتركيز من ناحية اخرى .. كما يتدخل فى ثناياها تدخلا مباشرا بتعليقاته واحكامه .. ولغته القصصية فصيحة فى السرد بلغت احيانا حد العذوبة والشفافية ولكنها فى الحوار عامية .

والمرحلة الثانية .. تطورت فيها القصة القصيرة لديه وتخلصت من عيوبه الفنية .. والتزم فى لغة الحوار العربية الفصحي لانه تطلع الى عالم ارحب واوسع .

اما الجزء الاخير من الفصل الثالث فقد عقده للريف فى القصة القصيرة ، وتتبع تناول الريف عند كل من صالح حمدى حماد ، وعيسى عبيد وطاهر لاشين ، ثم وقف عند محمد حسين هيكل ، ومحمد شوكت التونى .

فوجد ان هيكل كاتب واقعى ومحلل نفسى ، يدخل الى اعماق الشخصية فيحلل نفسيتها ويعطينا صورة لانعكاس صراعها مع التقاليد واثر هذا الصراع على سلوكها ، ولكن دل هذا على شىء فانما يدل على تطور الحياة والادب والفن نحو مثل عليا اسمى وانبل وهو لا يحفل بالمشاهد الطبيعية والمناظر الريفية الخلابة ، ولكنه كاتب يعنى بالمشكلات الحقيقية الموجودة فى الريف والقرية المصرية ..

ويتاثر بهيكل غير واحد من كتاب القصة القصيرة من امثال محمد شوكت التونى .

وفى الفصل الرابع من البحث درس الوانا اخرى من القصص لم يتحدد لها اتجاه معين ، حيث انفرد كل كاتب بشكل خاص له اثره فى الكتاب لذا جاءت قصصهم لاتندرج تحت لواء مذهب بعينه .

وقدم للفصل بمقدمة صغيرة اوضح فيها مدى طغيان القصة القصيرة على الانتاج الادبى ، وغلبتها على الرواية ، وموقف الدارسين منها .

وقد حاول بعد ذلك الوقوف عند كل كاتب لتبيين خصائصه الفنية ..

فسعيد عبده فى الفترة التى تبدا منذ عام ١٩٢٣ وتنتهى فى عام ١٩٢٨ كان يصب افكاره وموضوعاته فى قالب الرسائل المتبادلة ، وكانما اراد ان يكون لقصصه اطار متميز وربما يكون قد لجا الى قصة الرسالة لانه وجد فيها الشكل المريح والاطار الحر .. وهو فى سبيل غرضه الاصلاحى اهمل القواعد الفنية للقصة القصيرة .

وحسين فوزى الذى توقف عن الكتابة القصصية فى عام ١٩٢٥ وجد انه يستمد صوره من حياته وتجاربه ، وهو يختار شكل « الصورة » وعاء يصب فيه احاسيسه ومشاعره ، وهو لا يعنى فيها بشىء من اصول الفن القصصى ، ويذكر الحقائق والتاملات بطابع وجدانى خالص وبمجرد سفره الى الخارج سنة ١٩٢٥ تركها ليتفرغ للدراسة فى معهد الاحياء المائية

ويحيى حقي اختار ايضا قالب الصورة ، ولكنها صورة موضوعية بعيدة عن ذات الكاتب واحاسيسه . وللبيئة وللمدرسة الحديثة التى اتصل بها عن طريق اخيه وتنقله بين القرى المصرية حين كان يعمل معاونا للادارة فى منفلوط اثر مباشر جعله يشاهد الواقع مشاهدة فعلية ويلاحظه مباشرة .. حتى اننا راينا عناوين قصصه دالة على انتمائها لشكل الصورة .. وهو يرسم الشخصية رسما متكاملا على امتداد تاريخ

حياتها وتضعف الحادثة عنده . ويختفى عنصر الخيال اختفاء تاما .

ثم قارن بين حسين فوزى ويحيى حقى ، ووجد انهما يختلفان تمام الاختلاف ، وان اتفقا فى الاطار والشكل ، كما لاحظ أنه يتفق مع طاهر لاشين فى عدة أمور..منها أن كلا منهما يجعل للوصف المكانى أهمية قصوى فى القصة ، أنهما يتناولان الشخصية من الخارج .. ان لكل منهما تعليقاته المباشرة .

كما انهما يختلفان فى أن القضية الاجتماعية والمضمون الاجتماعى كانا هدف فن طاهر لاشين الذى تطور من التصوير المحلى الى التحليل النفسى .. بينما عكف يحيى حقى على التصوير القصصى ، وظل يجود فيه ويبدع ويتطور به وينطق صوره المادية بدلالات ومعان اقرب الى حقائقها الواقعية منها الى انطلاقات الخيال .

أما عبد الحميد سالم على فقد عكف على الأساطير المصرية واليونانية والعربية وعمل على تقديمها فى صورة قصصية ربما كانت الخطوة الاولى من نوعها فى هذا المجال ..

وهناك لون آخر سرى فى قصص بعض الكتاب الذين تاثروا بأسلوب الاثارة الصحفية ..

والفصل الخامس والأخير دار حول محمود تيمور وتطور فن القصة فى مصر . منذ بدأ يعالج هذاالفن فى سنة١٩٢٠حتى سنة ١٩٣٣ أيضا .

ومحمود تيمور رفيق للقصة القصيرة — استهوته فى بواكير صباها ، فسايرها ومارس تجاربها وتذوق حلوها ومرها وأحس ضعفها وقوتها .. وهو أستاذ القصة القصيرة غير منازع ثم قدم الكتب التى درست تيمور وفنه القصصى ، ونقد كلا منها على حدة وفى رايه ان كتاب نزيه الحكيم عام ١٩٤٤ « محمود تيمور رائد القصة العربية » هو المرجع الصادق الذى يمكن الاعتماد عليه فى دراسة تيمور ..

وقد بدأ الدكتور عبد الحميد يونس مناقشته للباحث بالثناء على الجهد الذى بذله فى اثراء مصادره بأن اعتمد الى جانب المجموعات القصصية المنشورة على الصحافة الادبية وغير الأدبية التي كانت تنشر القصص فى الفترة التى درسها كما اعتمد على مقابلة بعض الأحياء من رواد هذا الشكل الأدبى ومحاورتهم فى اعمالهم ، وأعمال من عاصروهم ممن لم يمتد بهم العمر .

وابدى الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك ملاحظات منها أن الطالب يذكر آراء بعض النقاد مثل فريد وجدى ولا يناقشهامع انها تحتاج إلى مناقشة ، ويطلق أحيانا الحكم وهو فى حاجة الى تحديد أو الى احتراس . كما لفت نظر الباحث الى وجوب استقصاء ملامح الذوق المصرى فى القصة من الادب الشعبى واخضاع النقد والتقويم الى هذه النتائج التى يصل اليها .

وأشار عليه بضرورة تصدير البحث بتعريف محدد للقصة القصيرة .

ثم تحدث الدكتور شكرى عياد ، فبين صعوبة الموضوع لأنه شكل مستحدث فى العربية فقياس التطور فيه محفوف بالاشواك كما أثنى على تتبع الدارس لأحوال القصة القصيرة بين المقاييس الفنية المطلقة وبين الواقع التطبيقى لهذه المقاييس ، وأيد الدكتور عبد الحميد يونس فى ضرورة وضع تعريف محدد للقصة القصيرة ، كما تحدث عن المقامة كشكل قديم للقصة القصيرة ، ثم استمرار المقامة الى جانب القصة القصيرة ، كما أشار عليه بضرورة دراسة محمود كامل كشخصية مؤثرة فى التطور وان لم تكن فى ناحية التقويم الفنى بارزة وكذلك احمد جلال وان يكن أتى فى أواخر المرحلة كما أثار موضوع اخراج تيمور لقصصه مرة أخرى بالفصحى ، ودلالة ذلك فى موضوع دراسة لغة القصة ..

وأخيرا تحدثت الدكتور سهير القلماوى المشرفة على البحث فأخذت على الباحث أنه لم يحاول أن يوضح مدى التأثير بين الاشكال الادبية الاخرى شعرا ونثرا ومدىالتاثير المتبادل بينها وبين القصة القصيرة ، وكذلك لم يعلل السبب فى تحول الكتاب الى الرواية بعد ماشهروا فى القصة القصيرة وأثر ذلك فى تطور الفن ..

وقد نال سيد حامد محمد النساج درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

العمل القضائى فى القانون المقارن والجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى فى مصر

نوقشت

بكلية الحقوق بجامعة القاهرة مساء الاربعاء ٢٥-١١-١٩٦٤ الرسالة المقدمة من السيد القطب محمد طبلية للحصول على الدكتوراه فى الحقوق وموضوعها « العمل القضائى فى القانون المقارن ، والجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى فى مصر ، وكانت لجنة المناقشة مكونة من الاساتذة الدكاترة محمود حافظ (رئيسا) وسليمان الطماوى وطعيمة الجرف (المشرف على الرسالة) (عضوين)

وتتكون الرسالة (كما هو واضح من عنوانها) من قسمين : اولهما عن « العمل القضائى فى القانون المقارن » وثانيهما عن « الجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى فى مصر »

ومن المعروف أن للدولة ثلاث وظائف كبرى تمارس بها اختصاصها وهذه الوظائف هى : الوظائف التشريعية والتنفيذية (الادارية) والقضائية على التوالى .

ولو كان كل عضو من اعضاء السلطة (البرلمان ، ورجال التنفيذ ، والمحاكم) يقوم بوظيفته وحدها دون غيرها ، لتمشى التقسيم العضوى (لاعضاء السلطة) مع تقسيم الوظائف ولما احتاج تمييز اعمال الدولة الى اى عناء ·

وانه ، وان كان مبدا فصل السلطات هو السائد الان فى سائر الدول المتمدنة ، الا ان هذا الفصل ليس تاما ولا حاسما ذلك انه يوجد فى الواقع بين السلطات والوظائف تداخل وتعاون : فالبرلمان (وان كان يمارس التشريع اساسا) الا انه قد يقوم باصدار قرارات ادارية ، كما يجوز له الفصل فى صحة نيابة اعضائه ، وعمله فى هذا الشان عمل قضائى والسلطة التنفيذية قد تقوم باعمال ذات طبيعة تشريعية كما فى حالة اللوائح التنظيمية ، كما ان بعض الهيئات التى تنشا فى كنفها (كالمجالس التاديبية فى بعض الحالات) تقوم باعمال قضائية · والمحاكم لاتقوم بالقضاء فقط ، بل انها تقوم بالادارة تمييز كل منها عن الاخر ·

ولما كان لكل عمل من هذه الاعمال الثلاثة التى تمارس بها الدولة نشاطها اشكال واحكام وآثار خاصة ومختلفة وجب تمييز كل منها عن الاخر ·

وفى مجال القانون العام لايختلط الامر ، ويثور الجدل ، فى الفقه والقضاء ، بقدر ما يختلط ويثور حول طبيعة القرارات الصادرة من الجهات المسماة « بالجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى ·

انها (كما سماها المشرع) جهات ادارية ، وانها (ايضا وكما سماها المشرع) ذات اختصاص قضائى ·

ان الصفتين الادارية والقضائية تلتقيان فيها وتختلطان · فما هى طبيعة القرارات التى تصدرها ، اهى قرارات ادارية ام انها قرارات قضائية ؟

ان للقرار القضائى قوة خاصة هى قوة الشىء المقضى به ، اما القرار الادارى فليست له هذه القوة ، ولذا يمكن تصحيحه والغاؤه ·

والهيئات القضائية ملزمة باتباع اجراءات وضمانات خاصة لاتلتزم بها الهيئات الادارية ، والدولة ، بصفة عامة ، لاتسال عن اعمالها القضائية بعكس الادارية ·

ومن هذا الارتباط بين العمل القضائى فى حد ذاته من جهة ، وبين الجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى من جهة اخرى ، كان موضوع هذه الرسالة ، وكان قسماها : بحث معنى العمل القضائى نظريا فى القسم الاول ، ومتابعة هذا المعنى تطبيقيا فى القسم الثانى ·

●

والقسم الاول من الرسالة مكون من مقدمة عامة واربعة ابواب وخاتمة · وقد تصدت الرسالة فى الابواب الثلاثة الاولى (بالعرض والنقد) لثمانى نظريات : منها نظريتان شكليتان فى الباب الاول ، واربع نظريات مادية فى الباب الثانى ، ونظريتان مختلطتان فى الباب الثالث ·

والنظرية الشكلية الاولى لكارى دى مالبير الذى ذهب الى ان العمل القضائى هو الذى يؤديه القاضى باجراءات قضائية والنظرية الثانية (وتعرف بمدرسة فيينا) ترى انه لاسبيل الى تمييز الوظيفة القضائية الا بكون الهيئة التى تمارسها مستقلة عن الرئاسات لاتتلقى عنها توجيهات بعكس الهيئات الادارية ·

اما النظرية المادية الاولى فهى للفقيه دوجى الذى يرى ان العمل القضائى فصل فى ادعاء بمخالفة القانون مع اتخاذ قرار هو نتيجة منطقية لهذا الفصل ويضمن تحقيقه · واما الثانية فهى للعلامة جيز الذى يعرف العمل القضائى بانه تقرير له قوة الحقيقة القانونية ، تلك القوة التى يضفيها المشرع - تقديريا وتحكميا - على مايشاء من تقارير ·

واما الثالثة فهى لبونار الذى يذهب الى ان الوظيفة القضائية هى التى تتولى بها الدولة حسم المنازعات القانونية الحادثة اثناء عمليات انشاء القانون وتنفيذه ·

واما النظرية المادية الرابعة والاخيرة فهى نظرية ليرو الذى يعرف العمل القضائى بانه حل لمسالة قانونية طرحت - اساسا ومباشرة - على موظف عام · وتكون لهذا الحل قوة الحقيقة القانونية ·

وقد لاحظ الفقيه الفرنسى جليان تطرف الشكليين والماديين على السواء ، فقال بنظرية مختلفة تاخذ من هؤلاء وهؤلاء ·

وللعمل القضائى - عنده - جانبان : جانب مادى وآخر شكلى وهو - فى جانبه المادى - تقرير منصب على ما اذا كان القانون قد خولف ام لا · اما الجانب الشكلى فيستلزم ان يكون القائم بهذا العمل مستقلا ، كما يجب ان يمارسه وفقا للقواعد الاساسية للمرافعات ·

●

وقد ادرجت الرسالة دراسة « العمل القضائى فى الفقه الاسلامى » فى الباب الثالث الخاص بالنظريات المختلطة ·

والعمل القضائى عند الفقهاء المسلمين ، عمل يعتمد الحجاج ، ويفصل فى خصومة فصلا ملزما باسم الدولة بمقتضى الاحكام الشرعية ·

والباب الرابع من القسم الاول عن «العمل القضائى فى احكام القضاء » وخلاصته ان قضاءنا العربى (وخاصة الادارى) يتردد بين معايير مختلفة ولم يستقر على شىء · اما القضاء الفرنسى ، فان مجلس الدولة بالذات لايتعرض للتعاريف ، وانما يعتمد على علامات للتعرف على طبيعة العمل ·

ولم يلتزم - حتى فى هذه الحدود - مذهبا معينا حتى الان ·

وفى خاتمة هذا القسم قدمت الرسالة تعريفا للعمل القضائى بانه :

تقرير قانونى ، يؤديه - باسم الدولة - عضو مستقل محايد ، فى نطاق اجراءات خاصة ، تعرف بالاجراءات القضائية ولهذا التقرير قوة الحقيقة القانونية ·

والقسم الثانى من الرسالة (وهو عن الجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى يتكون من مقدمة وسبعة ابواب وخاتمة · اما المقدمة فعن « التطور التشريعى لرقابة القضاء لقرارات الجهات الادارية ذات الاختصاص القضائى فى مصر »

وفى هذه المقدمة اشارة الى ديوان المظالم الذى عرفه تاريخ القضاء فى الاسلام ، « والذى كان يتلقى الظلامات والطعون ضد تصرفات رجال الادارة ، بل وضد الاحكام القضائية ذاتها ،

أى انه كان يقــوم بنوع من الاشراف والرقابة على الاجهـزة الحكومية ، ومنها الجهاز القضائى نفسه »

وقد انتهى البحث الى وجوب دراسة كل حالة على حدة حتى يمكن تحديد طبيعة قراراتها ، وبالتالى تحديد نوع الطعن فى هذه القرارات والجهة التى يتم الطعن امامها .

●

اما الابواب السبعة فهى على التوالى عن : الهيئات التاديبية ، واللجان القضائية ، ولجنة تسوية الديون العقارية ، ولجان الرى والصرف ، ولجان الطعن ، وهيئات التحـكيم ، وبعض الهيئات العسكرية .

والخطة المتبعة فى دراسة هذه الهيئات واللجـان تشـمل العناصر الآتية : تكوينها ، اجراءاتهـا ، اختصاصـاتها ، قراراتها ، قوة هذه القرارات وطبيعتها ونوع الطعن فيها ، والجهة التى يطعن فى هذه القرارات امامها .

ولاهمية التاديب من جهة ، ولانه من انسب المجالات لاختبار نظريات العمل القضائى من جهة اخرى ، عالجت الرسالة هذا الموضوع بتفصيل اوفى نسبيا فى خمسة فصول : فصـــل تمهيدى : فى الجزاء التاديبى وغزو الضمانات القضـــائية للمجال التاديبى فى مصر ،

فصل اول : فى السلطة التأديبية والمحاكم التاديبية .
فصل ثان : فى الهيئات التاديبية الخاصة
فصل ثالث : فى الهيئات التاديبية لاعضاء النقابات المهنية
فصل رابع : فى لجان التطهير .

وفى الفصل التمهيدى من هذا الباب اشارة الى الشبه الظاهر بين الجزاءين التاديبى والجنائى ، ورد على المتشككين فى الطبيعة القضائية للقرار التاديبى .

وفى نفس هذا الفصل ايضا متـــابعة للتطور التشريعى الملحوظ فى مصر نحو صبغ القرارات التاديبية بالصبغة القضائية وهو مثال يجب ان يحتذى فى المجالات الاخرى ذات الاهميـــة والحساسية توفيـــرا للمساواة والعدالة بين سائر المدنيين . ذلك انه كلما قلت الضمانات كثر الضحايا

ومن الطبيعى اذن ان تدعو الرسالة فى خاتمة البحث ، بعد ان اشارت الى المادة ٢١ من الاعلان الدستورى التى تقرر ان الوظائف العامة تكليف للقائمين بها – ان تدعو الى ضرورة تعاون الاجهزة المختلفة فى الامة والدولة للنهوض بالمجموع وتوفير الامن والسلام والحرية ورفه العيش للجميع .

فليس ثمة اليوم ، فى دولتنا الاشتراكية ، سيد ومسود ، ولكن ثمة حقوق وواجبات متبادلة ، وفرص متكافئة ، ومساواة امام القانون . وتجب ممارسة الوظائف العامة لخدمة الشعب وتحقيق اهدافه العليا .

ان العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص ، ليست الفـــاظا وشعارات وليست قوانين وتشريعات فحسب . وعلى الجميع تحويل هذه المعانى الى حقائق مادية واقعية . علينا ان نفعل ذلك فى كل المجالات ومنها المجال القضائى . يجب اســـتخدام الاسلوب القضائى والضمانات القضـــائية فى المجالات ذات الاهمية الخاصة ، والتى مازالت تحسم بقرارات ادارية

يجب ان نشجع زحف الجهات الادارية ذات الشكل القضائى على الميادين التى تحتكرها الادارة العاملة ، مع عدم الاستغناء فى هذه الجهات عن خبرة الادارة فى حدود تحقيق المصـــلحة العامة .

ان هذه هى الطريقة المثلى للقضـاء على الاقطاع والانتهازية والتحكم وسوء استعمال السلطة فى دنيا العمل العام والوظيفة

لقد حققت البلاد اصلاحا اجتماعيا عميقا منذ بضعة عشر عاما حين اقامت قضاء الالغاء ، وازالت بذلك عن القرار الادارى ماكان له من حصانة وقدسية .

ولقد سرنا على الطريق ذاتها حينمـــا حولنـــا عام ١٩٥٨ المجالس التاديبية الى محاكم .

والضمانات القضائية لاتعنى البطء ، ولكنها تعنى العدالة . وفى الامكان دائما تقييد الجهات ذات الشكل القضـــائى والمحاكم بمواعيد محددة ، واختصار الاجراءات التى لاتمس حق الدفاع ، والفصل فى القضايا بالسرعة المعقولة . ولم يقل احد بان الوسائل القضائية وسائل كاملة لاتتعرض للخطا ، ولكننا نقول بانها خير الوسائل فى تحقيق العدل ، وأجدرها بالثقة .

ومن هنا كانت الدعوة الى استخدام هذه الوسائل (التى تجعل فى التشكيل القضائى والاجـــراءات القضـــائية) ما استطعنا الى ذلك سبيلا .

هذا ، وقد اشادت لجنة المناقشة بما ياتى :

اولا : اهمية موضوع الرسالة وصعوبته البالغة .

ثانيا : ماتمتاز به لغة الرسالة واسلوبها من سلامة ووضوح وايجاز .

ثالثا : ما تضمنته الرسالة من بحث فى « معنى العمـــل القضائى فى الفقه الاسلامى »

واهم نقد وجه الى الرسالة كان :

اولا : آثر صاحب الرسالة دراسة نظرية كل فقيه على حدة وكان الافضل (فى نظر الناقدين) دراسة النظريات الشكلية مجتمعة ، والنظريات المادية .. وهكذا .. الخ .. والرد على هذا النقد ان المنهاج الذى اختارته الرسالة منحها فرصـــة أكبر لعرض النظريات المختلفة بتفصيل أوفى . ونحن احوج مانكون الى ذلك فى الفقه والقضاء العربيين حيث نرى العمل القضائى مطموس المعالم .

هذا فضلا عما فى هذا المنهاج الاخير من تجنب للتحكم حيث مازال هناك جدل عميق حول مادية عنـــاصر معينة فى العمل القضائى او شكليتها .

ثانيا : ذهب نقد آخر الى ان التاديب وسيلة ادارية لضمان حسن سير المرافق العامة ، لذلك وجب الابقاء على ســـلطة التاديب بيد الاداريين انفسهم الذين يتحملون مسئولية ادارة المرفق ، والذين هم فى نفس الوقت ادرى بظروف المخالفـــة والمخالف .

ومع التسليم بسلامة هذا النظر فمن الانسب ان تكون سلطة التاديب بيد هيئة تجمع بين خبرة الادارة وحيدة القضاء

وبعد المناقشة قررت اللجنـــة بالاجمـــاع منح صـــاحب الرسالة درجة الدكتوراه فى الحقوق مع مرتبة الشرف ، كما اوصت بان تقوم الجامعة بطبع الرسالة على نفقتها .

الانسان فى جحيم دانتى



الاستاذ الدكتور جورجيو جنارى استاذ الاداب الايطالية والتاريخ بادوفا بايطاليا محاضرة بعنوان « الانسان فى جحيم دانتى » بجمعية دانتى اليجيرى بالقاهرة بمناسبة الاحتفال بمرور سبعمائة سنة على مولد شاعر ايطاليا العظيم واحد العباقرة فى تاريخ البشرية : دانتى اليجيرى · تناول فيها راى دانتى فى الحياة الانسانية ونظرته للانسان ونزعته الانسانية قال ان نشيد الجحيم فى ثلاثية دانتى الكوميديا الالهية « الجحيم ، المطهر الفردوس » يعد نشيد الانسان ، وملحمة البشر فى حياتهم الدنيوية واحكام دانتى فى هذا النشيد على صرامتها وقسوتها لم تكن تخلو من رحمة وتقدير واحترام للحياة الانسانية ، اذ تختلط هذه الاحكام القاطعة الصرامة بالحب الانسانى وبتقدير لمعانى البطولة والفداء والاقدام والوفاء ·

ويبرهن المحاضر على هذا الراى بنقل ثلاثة من مشاهد الجحيم هى صورة فرنتشسكا داريمينى وصورة فاريناتا دلى اوبرتى وهو من فلورنسا من مواطنى دانتى ، اما الصورة الثالثة فصورة اوليسيس بن لارتس ملك ايتاكا وخديعته وهو بطل اوديسة هوميروس · وترد الصورة الاولى فى الانشودة الخامسة من الجحيم حيث ابدى دانتى عطفه على الآثمين فرنتشسكا داريمينى وباولو مالاتستا وفى هذا العطف مشاركة من جانب دانتى لهاتين النفسين المعذبتين ·· ناداهما فقصت عليه فرنتشسكا ان الحب قادها وعشيقها الى موت واحد · وسالها دانتى كيف اتاح لهما الحب أن يتعرفا على رغباتهما الخبيئة ، فاجابته فرنتشسكا بانهما كانا يقرآن يوماً وبلذة قصة جينفرا ولانتشلوتو ، فتاثرا بهما وقبل باولو فرنتشسكا ، وفاجأهما الزوج وقتلهما معا ، وبينما كانت فرنتشسكا تتكلم عن حبهما باسى ولذة بكى باولو بمرارة ولم ينطق بكلمة واحدة · فاحس دانتى انه يفقد الوعى من فرط الاسى وهوى كجسم ميت يهوى الى الارض ويعتبر فقدان دانتى للوعى منتهى المشاركة فى آلام هذين العاشقين · وكانت فرنتشسكا تتكلم بصدق وحرارة · وحرارة القلوب تذيب كل الذنوب · فتعقب الخطيئة طهارة وفضيلة بفضل نيران القلب المخلص ·

ولئن كان دانتى قد وضع فرنتشسكا فى الجحيم ، الا انه جحيم مخفف بالنسبة للاثم فى حق الزوج لانه ادرك انه يصعب على الانسان مقاومة العاطفة وابدى نحوها العطف والرعاية والاسى ، حتى فقد الوعى · وفرنتشسكا على الرغم من الخطيئة شخصية نبيلة رقيقة وديعة صادقة معترفة بالجميل ، تكاد تكون نقية صالحة ، لا تحسد احدا ولا تحقد على انسان ، ولا تسخط على العذاب الذى تلاقيه ، ولا تتلمس المعاذير للخطيئة التى ارتكبتها · وهى امراة حية حقيقية · وهنا يتغلب دانتى الشاعر ، دانتى الانسان ، على دانتى القاضى الذى يحكم بقسوة على كل مخالف للشريعة وللقانون ، وعلى كل خارج على مقتضيات العرف والواجب الاجتماعى والتقاليد التى تعارف عليها المجتمع ، ولم يرع احكام الشريعة والدين ·

ويجرى المشهد الثانى بين دانتى وفاريناتا والذى يرد فى الانشودة العاشرة من الجحيم · حين يقول فاريناتا لدانتى انه وان كان قد حارب الجلف الفلورنسيين الا انه دافع عن فلورنسا وحده عندما اراد الجبليون ازالة معالمها من الوجود ، فدعا دانتى لسلالة فاريناتا بالسلام · والمعروف ان فاريناتا دلى اوبرتى نشا فى اثناء انشقاق فلورنسا الى حزبى الجلف والجبليين فى سنة ١٢١٥ · واصبح زعيم الجبليين ، ونجح فى طرد الجلف من فلورنسا فى ١٢٤٨ · ولكن الجلف استعادوا مركزهم وطردوا الجبليين فى ١٢٥٨ · فلجاوا الى سيينا ونظموا قواتهم وانتصروا على قوات فلورنسا بمساعدة مانفريد فى موقعة مونتابرتى فى ١٢٦٠ · واراد الجبليون المنتصرون ان يهدموا فلورنسا ، حتى لا يقوم للجلف الفلورنسيين قائمة بعد ذلك ، ولكن وقف فاريناتا مدافعا عن فلورنسا ، وآثر مصلحة الوطن على مصلحته الشخصية والحزبية ، وعارض بشدة فى تدمير فلورنسا وافلح فى منع حزبه من الاقدام على هذا العمل الذى لو كان قد تم لاصبحت فلورنسا اثرا بعد عين ، وبذلك انقذ فلورنسا من الدمار ، واعطى للناس درسا رائعا فى الوطنية ، مما دعا دانتى الاشادة ببطولته ووطنيته رغم وضعه له فى الجحيم مع الهراطقة نظرا لما كان يتهم به من انه كان من اتباع ابيقور وهى تهمة كانت تلصق بالكثيرين على سبيل الخصومة السياسية ·

محمد اسماعيل محمد

اما الصورة الثالثة التى استشهد بها المحاضر على انسانية دانتى وتقديره للعواطف الانسانية رغم صرامة احكامه وتعذيبه للمخطئين فى الجحيم فترد فى الانشودة السادسة والعشرين حين قال اوليسيس ان روابط الاسرة لم تغلب شـــوقه لزيادة معرفته بالـــدنيا والبشر ، وانه خرج مع جماعة صغيرة فى سفينة واحدة وراى جزر غربى البحـــر الابيض المتوسط ، وشاطىء اوروبا حتى اسبانيا وشاطىء افريقية حتى مراكش ، ووصل الى مابعد اشبيلية « وسبتة » وهناك حفز رفاقه لمتابعة الرحلة فى المحيط المجهول ، وقال لهم انهم لم يخلقوا لكى يعيشوا كالوحوش ولكن ليتتبعوا الفضيلة والمعرفة فساروا فى البحر متحفزين ، وجعلوا من مجاديفهم اجنحة ، واجتازوا خط الاستواء • وبعد سير خمسة شهور رأوا جبلا شاهق الارتفاع فتولاهم الفرح ، ولكن سرعان ما انقلب الى بكاء ، لانه هبت ريح عاتية دارت بسفينتهم واغرقتها فابتلعهم اليم •

وعلى الرغم من خطيئة اوليسيس الذى ابدى لرفاقه رايا ادى بهم الى الموت فهـو بطل شجاع جرىء مقدام لا يعبأ بالمصاعب ولا تقف امامه العقبـات ولا تمنعه روابط الاسرة من ركوب المخاطر • وهو يبعث فى رفاقه الشجاعة والجراة ، ويخرج بهم الى البحار المجهولة للكشف عن عالم جديد حتى لو لقوا حتفهم فى ســبيل ذلك • وبذلك يمجد دانتى روح المخاطرة والجراة والاقدام فى سبيل كشف المجهول واكتساب المعرفة •

وهـكذا لا ينسى دانتى ان يعـطى كل ذى حق حقه ، وان يقدر الدوافع والعوامل التىتحدو بالانسان الى الفعل والتصرف حتى لو ارتـكب خطا ، فان حيثيات الحكم تدمـغ المخطىء وتقضى بالعقوبة ولكنها فىالوقت ذاته تشيد بالمواقف ولا تقفى على العـــواطف « وهنا نرى دانتى يشيد فى المواقف الثلاثة الآنفة الذكر بعاطفة حب الجمال وبعاطفة حب الوطن ثم بعاطفة حب المعرفـة •

محمد اسماعيل محمد

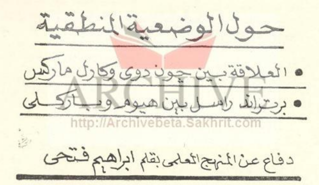


مناقشات

إعداد
إسماعيل المهدوى

هذا الباب يرحب بآراء القراء والاصدقاء ، فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والادب هو المحرك الحقيقى للبحث والدراسة. والصراع بين الافكار هو الذى يشيع الحيوية والنشاط فى الجو الثقافى .

وسيكون من المفيد دائما للمجلة أن تلتقى مع قرائها فى هذا الباب . وسيكون من المفيد ايضا لهؤلاء المثقفين أن يسهموا بنصيب من الرأى فى توجيه المجلة .



تساءل الاخ فرحات فى تعليقه عن الصلة بين عنوان مقالى « الوضعية المنطقية ـ دراسة نقدية » الذى نشر فى عدد سابق ، وبين عنوان الكتاب الذى يعرضه المقال : « العلم ضد المثالية » ، وحينما اعتقد باستحالة الصلة ، قرر ان الكاتب يتوخى غرضا فى نفسه ، يريد به الهجوم على بعض الناس ، ثم انبرى يملؤه الحماس الشديد للدفاع عن هذا البعض مشكورا .

ولو اتيح للاخ فرحات ان يقرأ السطور التى تلى عنوان الكتاب مباشرة ، والتى تشكل عنوانا فرعيا لادرك الصلة البسيطة الواضحة ، فالكتاب اسمه « العلم ضد المثالية دفاع عن الفلسفة ضد الوضعية » فالرابطة بين المثالية الفلسفية العتيقة وبين الوضعية التى تزعم انها اتت بشىء جديد ، هى الخيط الذى يضم سائر اجزاء الكتاب ، وهى الحقيقة التى يؤكدها المؤلف ابتداء من العنوان . ولم يكن هناك داع لابتكار تحليل سيكولوجى لدوافعى استنادا الى قطعة صغيرة من عدم علم الاخ فرحات بعنوان الكتاب الذى يتصدى لنقده .

وبعد ذلك يحيطنا علما بانه عجب اشد العجب ان يأتى المقال مفعما بالاخطاء « العلمية » ويقدم لنا تصويباته : فهو يؤكد أن « برتراند راسل » من اصحاب الواقعية الجديدة وان « فتجنشتين » من فلاسفة التحليل أمثال جورج مور ، ويصرخ غاضبا كيف يحدث ان يكتب رجل مقالا عن الوضعية المنطقية يهاجم فيه هذين الفيلسوفين اللذين لا ينخرطان فى سلكها ؟ ثم يقوم ناقدنا بنسخ عشرات السطور تضم عشرات الاسماء من الترجمة العربية للموسوعة الفلسفية المختصرة عن قصة « حلقة فينا » . ولعله بذل جهدا فادحا فى عملية النسخ عاقه عن ان يقرأ كل ما نقله بنفسه ، فهو قد نقل أن منطق « رسل » من الناحية التاريخية هو منطق تلك الحلقة ، وان

« فتجنشتين » كان له تاثير قوى مباشر فى ارساء دعـــائم افكارها ، وان منطق هذين الفيلســوفين هو من فلسفة جماعة فينا بمثابة الجذور .

ولم يناقش مقالنا الذى اوردنا به وجهة نظر « مـوريس كورنفورث » شيئا ابعد من الجذور والاسس والمبادىء الفكرية و « منبع الضوء الجديد كل الجدة » عند الوضعية المنطقيـة كما نجدها فى اوضح صورها فى دراسات رسل وفتجنشتين ، ولم يتعرض على الاطلاق لمسالة تصنيف رسـل أو فتجنشتين فى كل مراحل حياتيهما الفكرية وتعرجاتها ، ولم يستهـــدف ايضاح فلسفتيهما بكل تفصيلاتها ، بل وقف عند « الاتجـــاه والهدف ومنهج البحث » ، وهى الاشـــياء التى نقل ناقدنا النشيط عن الدكتور زكى نجيب محمود ان « رسل » يتفق فيها جميعا مع الوضعية المنطقية . فما كان اغنانا عن اثارة مسالة التصنيف ما دامت لا تضيف فى هذا السياق ـ سياق الجذور والاسس ـ قضية واحدة جديدة الى موضوع المنطـق عند جماعة فينا (مدرسة الوضعية المنطقية) او تحذف قضية واحدة منه ، وما كان اغنى الاخ فرحات عن ان يفتح على نفسه مسائل جديدة تعثر فيها جميعا . ولنحاول أن نرى مـــدى الصواب فى « تصويباته »

يعتقد ناقدنا ان تصنيف رسل فى خانة «الواقعيةالجديدة» حقيقة علمية تشبه تصنيف الانسان فى خانة Homo Sapiens وهو يعتقد أن ذلك من الامور المقطوع بصحتها ما دام قد ورد فى بعض الملخصات المدرسية . واذا اخذنا معجما مدرسيـــا شهيرا هو معجم الفلاسفة Dictionary of Philosophy الذى يشرف على نشره Dagobert Runes « داجوبورت ريونز » وجدناه يذكر : « ان مغازلات برتراند رسل للواقعية والواحدية المحايدة والوضعية أو السلوكية لم تتدخل جديا فى محاولته ان يجعل الفلسفة « علما .. فمهمة الفلسفة النوعية عنده لا تتعدى التحليل » أى أن ذلك المعجم على سبيل المثـــال لا ياخذ على محمل الجد تصنيف « رسل » باعتباره واقعيا او قائلا بالواحدية المحايدة أو وضعيا منطقيا .

ويبدو أن « الاخ فرحات » يؤمن فى براءة أن « الواقعية الجديدة » ذات علاقة جوهرية بالدلالة اللفظية لكلمة واقعية ، فهو فى تعقيبه بعد أن جعل منها مسكنا دائما لبرتراند رسل ، مضى ينفى عنها صفة الميتافيزيقا وشبهة أن تقوم ببحث ذى طابع انطولوجى ، ولعل احدا لم يقل له ان الواقعية الجديدة حفيدة بارة للواقعية القديمة عند افلاطون وتوماس الاكوينى ، فهى على العكس من الدلالة اللفظية المباشرة ، تفترض للماهيات والكليات وجودا قد يسبق وجود الاشياء العينية أو يعلـــو عليها فى المستوى ، وقد بنت بالفعل اكبر الانظمة الانطولوجية وأضخمها فى عصرنا ، عند وايتهد فى « العملية والواقع » وعند صمويل الكسندر فى « المكان والزمان والالوهيـة » . (داجوبورت ريـــونز ص ٢٦٤ طبعة ١٩٤٤) . وحينما نجد كتاب فولر B.A. Fuller الشهير « تاريخ الفلسفة » يضع « رسل » حقا وصدقا تحت عنوان الواقعية الجديدة مـــع هوسرل صاحب فلسفة الظواهر (! !) ووايتهد وصمـــويل الكسندر على اساس من التشابه فى المسائل الهامشية ، ندرك عمق « كورنفورث » حينما يبحث فى تصنيفه عن أساس وطيد من الخصائص الجوهرية رغم الفروق الفرعية ، ورغم الاسماء المتعددة التى تطلقها الموجات متحدة المركز فى التيار الواحـد على نفسها ، وما ادقه حينما يشير الى انه « يمكن ان نطلق اسما عاما هو الوضعية على ذلك الشكل من المثالية الذاتيـة فى القرن العشرين والذى يتمثل فى كتابات رسل وفتجنشتين وكارناب ومدارسهـــــم » (ص ١٩٣ . طبعة لورنس آند ويشارت)

وناقدنا لا يقف فى نزعته التصنيفية المسرفة فى التبسيط عند « رسل » بل ينتقل الى الدكتور زكى نجيب فينقل عنه من مقدمة كتابه عن « برتراند رسل » قوله « اننى قد حددت عقيدتى الفلسفية تحديدا جليا واضحا وانى لازداد ايمانـــا بصواب تلك العقيدة كلما ازددت قراءة ودراسة وتفكيرا فانا اميل بفكرى نحو الوضعية المنطقية » .

ولم يصـل الى سمعه ان ازدياد القراءة والدراسة والتفكير بعد سنوات جعل الدكتور زكى يزداد ايمانا بضرورة ادخـــال تعديلات على العقيدة الراسخة فهو يقول فى تصديره لكتاب ـ المنطق ـ نظرية البحث ـ تاليف جون ديوى « ان كاتـــب هذا التصدير نصير للواقعية الذرية كما استخدمتها الوضعية المنطقية مع تعديل يجعلها هى والمذهب البرجماتى خطـــوتين متكاملتين لا متعارضتين » وهو يقول أيضا « ان ما ياخذه من المذهب البرجماتى هو أن غاية البحث ليس أن يصف ماهنالك بل أن يغير ما هو قائم الى صورة جديدة ، تخدم اغـــراض الانسان ازاء مشكلاته التى تعترضه .. ولا يفوتنا هنا بطبيعة الحال أن نلحظ الصلة بين (ديوى) فى هذه النقطة وبيـــن رجل آخر كان مثله هيجليا أول أمره ثم ثار مثله على الفلسفة الهيجلية الا وهو كارل ماركس »

ولا يفوتنا نحن هنا ان نذكر ان ذلك الاكتشـــاف عن صلة مزعومة بين « ديوى » الذى يرفض الانطلاق من الحقيقـــة الموضوعية الخارجية « ووصفها » تمهيدا لتغييرها بل يؤكد الطابع الاداتى لا الانعكاسى للمعرفة ، وبين نقيضه ماركس لا يعد من اكتشافات الدكتور زكى نجيب ، فصاحب امتيازه الوحيد هو Caroliss Lamant كارولس لامونت فى كتـــابه فلسفة النزعة الانسانية Humanism as Philosophy رغم أن الدكتور لم يشر الى ذلك .

اذن نحن امام فلسفة الخطوات المتكاملة ، خطـــوتين او ثلاثا ، واقعية ذرية برجماتية ماركسية .. الخ بينما يعتقـد الاخ فرحات انها الوضعية القراح ، ويندد ويتعجب ويتساءل وينسخ السطور الطويلة تفنيدا للخطأ العلمى الفادح الـــذى يضـــع منطق رسل فى مقدماته فحسب مع مقـــدمات حلقة فينا المنطقية .

ولا تقف التصويبات عند هذا الحد ، فناقدنا يذكر انه يحلو لوريس كورنفورث أو لمن عرض كتابه ـ لا يدرى ـ أن يربط بين رسل وباركلى ولو انصف لربط بين رسل وهيوم وذلك لان كلا الفيلسوفين لا ينكر وجود العالم الخارجى أو الوجود الموضوعى (! !) . وسناخذ انفسنا بهذا الانصاف ونربط فعلا بين هيوم ورسل والوضعيـة المنطقية فى مسالة وجود

العالم الخارجي . ونحن نتساءل من اى المصادر أتى بذلك الرأى الغريب عن تاكيد هيوم لوجود العالم الخارجي ؟ ان كورنفورث يعرف بطبيعة الحال ان هيوم يقول فى رسالته عن الطبيعة البشرية :

Treatise of Human Nature —
Book 1 Part II Section 6

« ..والآن ما دام لا يحضر فىالذهن الا المدركات ، ومادامت جميع الافكار مستخلصة من اشياء كانت حاضرة فى الذهن من قبل ، يصبح من المستحيل علينا أن نتصور أو نشكل فكرة عن اى شىء يختلف نوعيا عن الافكار والانطباعات . لنحاول ان نثبت اهتمامنا خارج أنفسنا بقدر مانستطيع ، لنحاول أن نتعقب خيالنا حتى السماء أو حتى أقصى آماد الكون ، فاننا لن نستطيع ان نتقدم خطوة واحدة ابعد من انفسنا ، ولن نستطيع أن نتصور أى نوع من الوجود الا هذه المدركات التى تطرأ على تلك البوصلة الضيقة » . ويواصل هيومتاكيده القائل بان العالم الخارجي وهم وان لا شىء خارج الانطباعات والافكار ، ان نزعة الشك عند هيوم قد أصبحت فى عرف ناقدنا نزعة يقين وتاكيد لوجود العالم الخارجي وما أعجب أن ياتى هذا فى معرض تصحيح الاخطاء « العلمية » ! ! ، وننتقل الى مسالة وجود العالم الخارجي عند « رسل » ، ان كورنفورث يعرف جيدا ان برتراند رسل فى المرحلة التى نشر فيها كتابه « معرفتنا بالعالم الخارجي » كان يقول بان تلك المعرفة لا تقبل التفسير الا على أساس من المعطيات الحسية وحدها وأن كل معرفتنا تنصب على المعطيات الحسية ، ونحن لا نعرف ماذا يوجد خارج نطاق المعطيات الحسية ، لذلك فقد حاول أن يقدم « تركيبا » للعالم الخارجي من معطيات الحس وأن يقدم ذلك العالم باعتباره بناء منطقيا من المعطيات الحسية . ولكن « رسل » بعد عام ١٩٤٨ يحاول محاولة اخرى ، فهو فى كتابه « المعرفة الانسانية » يبدأ بالتفرقة المعتادة بين ما هو ذهنى وما هو فيزيائى ، فالحدث الذهنى نعرفه معرفة مباشرة بغير طريق الاستدلال على العكس من الحدث الفيزيائى . فالمعطيات الحسية وقائع عقلية نعرفها معرفة مباشرة ، ونحن لا نستدل من الاحداث الفيزيائية الا تركيبها ، نحن لا نعرف الا تركيبا معينا من علاقات مكانية وزمانية فى مجال المعطيات الحسية الفردية ومن ذلك نستدل وجود أحداث مماثلة لها فى التركيب الزمانى المكانى تشكل العالم الفيزيائى فى الخبرة العامة : « ان الاحداث الفيزيائية لا نعرف منها الا ما يتعلق بتركيبها الزمانى المكانى ، اما الصفات التى تشكل مثل هذه الاحداث فهى مجهولة تماما حتى يستحيل القول بانها تختلف أو لا تختلف عن الصفات المتعلقة بالاحداث الذهنية » .

●

ومعرفتنا بالعالم الخارجي قائمة على مصادرات لا يمكن أن تكون هى نفسها مرتكزة على التجربة (ص ٥٢٧ - طبعة ١٩٤٨) ، انها ترتكز على تعميم لما يسميه « رسل » بالتوقع الحيوانى وتبرير تلك المعرفة بالعالم الخارجي عنده ليس منطقيا بل بيولوجيا .

ولنكن منصفين ونربط بين هيوم ورسل كما يطالبناناقدنا الذى اخترع فلسفة مادية وأهداها الى كليهما : ان هيوميقول ليس هناك من سبب على الاطلاق لافتراض وجود العالم الخارجي المادى ولكننا مضطرون الى افتراضه نتيجة لعادة لا سبيل الى استئصالها . أما « رسل » فيقدم تفسيرا بيولوجيا لهذه العادة .

فهل يختلف الحال من ناحية الطابع المثالى اذا ربطنا بين رسل وباركلى أو بين رسل وهيوم ؟ ولا يختلف الحال مع كارناب أيضا كنموذج للوضعية المنطقية ، فان قصارى مانستطيعه فى هذا المجال ، مجال الطلاقة بالعالم الخارجي ، أن نرهف أداة للتنبؤ بمجرى خبرتنا الحسية لا بوقائع العالم الخارجي فهو يصر على أن القضية المادية عن وجود عالم مادى موضوعى وعن انعكاس هذا العالم فى مدركاتنا وأفكارنا هى لغو ميتافيزيقى (البناء اللغوى - كارناب Logical Lyntax)

فما هو وجه الغرابة فى أن يعتبر « كورنفورث » هذه الفلسفة مثالية ذاتية ؟ ويواصل ناقدنا تصويباته « العلمية » فيذهب الى أن مؤلف المادية والنقد التجريبى قد ناقش « ارنست ماخ » و « كارل بيرسون » مناقشة طويلة وهو فى ذهول عن تفرقة هامة وهى أن المشكلة التى يدور عليهاالخلاف تنصب على نظرية المعرفة لا على مبحث الوجود ، فقد توهم مؤلف المادية والنقد التجريبى - كما يقول الاخ فرحات - ان الذين ينتقدهم يقولون بان المعطيات الحسية هى عناصر الوجود الخارجي بينما الحقيقة كل الحقيقة مقصورة علىالقول بان الحواس هى مصدر المعرفة ، ومن ثم فان المعطياتالحسية هى المواد الاولية للمعرفة ، ولو أتيح لناقدنا ان يمسكبكتاب - المادية والنقد التجريبى - بين اصابعه وأن يقلب صفحاته ، لوجد أن الكتاب ابتداء من الفصل الاول حتى الرابع اى حتى ص ١٩٦ من الترجمة الانجليزية يحمل عنوانا اساسيا هو نظرية المعرفة ، فالكتاب لا يناقشالا نظرية المعرفة. ويبدو أن « ماخ » ليس عند حسن ظن دراسات الاخ فرحات ، فهو خلافا لرأى محاميه يقول - نقلا عن صاحب المادية والنقد التجريبى - فى كتاب المعرفة والخطا Erkenntnis Und Irratum

« لا تواجهنا أية مصاعب فىبناء كافة العناصر الفيزيائية انطلاقا منالاحساس .. وليست الوقائع الا مركبات منالاحساسات». ويقول فى Mechanik ليس فى استطاعة العلم الطبيعى أن يصور الا العناصر التى نسميها عادة بالاحساسات والمسالة التى تواجهه هى الرابطة بين هذه الاحساسات .. وحتى العمليات التى تبدو لنا آلية خالصة ليست الا فسيولوجية بشكل دائم » . ويقول فى تحليل الاحساسات Anaylsis of Sensations ان ما نسميه عادة بالاجسام هو ذلك المركب من الاحساسات (العناصر) » .

وتأتى قصة الميتافيزيقا بعد ذلك وناقدنا لم يعرف ابدا ان الماركسية تستخدم المصطلح بطريقة خاصة فهو عندها ذلك المنهج المناهض للجدل ، الذى يعزل الظواهر ويعجز عن ادراك الحركة وتناقضاتها .

ولكن ناقدنا لم يستطع الصبر حتى يصل الى ص ٣٩ من الكتاب الذى يتهم صاحبه بالذهول ليعرف شيئا عما ينتقد . وما أعجب أن نتهم باننا ميتافيزيقيون حينما نقول مع العلم بان الطبيعة سابقة على الانسان والفكر الانسانى كما يقول صاحب المادية والنقد التجريبى !

وفى النهاية ذكر صديقنا استنادا الى بعض المجلات المصورة أن المادية الجدلية تصب التطور فى قالب ميكانيكى. فالشىء يتطور من نفسه الى نقيضه الى المركب من الاثنين ، وما أطول الصفحات التى سخر فيها « بليخانوف » فى كتابه « دور الافكار الواحدية » من الذين لم يعرفوا شيئا عن هيجل وماركس وخرجوا بتلك الصورة الهزلية عن التطور متشبثين بذلك الثالوث الوهمى . حقا ان المادية الجدلية تقول بالتطور نتيجة للتناقض بين القديم والجديد داخل الظاهرة عبر عملية من النفى الجدلى للقديم ، ولكنها لا تعرف أبدا ذلك المركب من الاثنين بتلك الصورة الغريبة التى تثبت الظاهرة حيث هى . وفوق ذلك فلكل ظاهرة واقعية نوعيتها الخاصة ، والحقيقة عينية دائما كما يقول مؤلف المادية والنقد التجريبى وليست تخطيطا مجردا جاهزا .

ولا يرغى الاخ فرحات الا بان يدحض المنهج العلمى بالامثلة والشواهد من المملكة الحيوانية فيتساءل هل الزرافة المتطورة عن فصيلة الحصان والحمار قد استطال عنقها بسبب ارتفاع اوراق الاشجار ولا أدرى معنى لسؤاله اذا كان الامر متعلقا بالزرافة الواحدة وهو يجيب أن عنق الزرافة الطويل اضافة من اضافات الطبيعة منحتها لاحدى فصائل الخيل . وما أعجب تفسير الاشياء بنفسها : الطبيعة منحت الزرافة الرقبة ومنحت القرد خفة الدم .. الخ . ويبدو أن صديقنا لم يجد فى احدى الموسوعات المختصرة المترجمة شيئا عن حقيقة أن عدد فقرات رقبة الزرافة لا يزيد على سبع فقرات كالحمار والحصان تماما وليست المسالة الا تحورا بسيطا للاءمة الوظيفة عندما تغيرت ملابسات تاريخية معينة وليست هناك اضافة من الخارج وان المثل الطريف بكامله لا علاقة له بتفسير المنهج الجدلى العلمى للتطور .

وفى الختام نشكر للاخ فرحات جهده الذى قال هو نفسه فى وصفه انه يحتاج الى درجة كبيرة من التعمق الفكرى والدراسة الفلسفية .

عصارة المعدة بين التأثير الكيمائى والنفسى

يعتبر بافلوف اول من درس الدور « النفسى » فى عملية تناول الطعام . وقد اوردت بعض اعداد المجلة تجارب بافلوف فى ذلك . ولكن السيد حسن كامل شاهين يعترض فى السطور التالية على ما ذكر فى المجلة عن هذه التجربة ، فيقول :

فى عرضكم لموضوع بافلوف وعلم النفس . الت نظرى فى العدد الاول من الموضوع (٩٦ من اعداد « المجلة ») انكم ذكرتم ان بافلوف استطاع بتجربة الاطعام الكاذب للكلب ان يستنتج ان من ضمن العوامل التى يتوقف عليها العصير المعدى ، نوع المثير وتذوق الكلب لنوع الطعام وموقفه من نوع الطعام ..

ولكن فى الحقيقة كما قرات فى احد الكتب ان بافلوف لم يعتمد على التجربة السابقة وذلك لعدة أسباب :

١ - ان الطعام فى التجربة السابقة لا يصل الى المعدة ومن ثم لا يؤثر على جدرانها اى اثر كيميائى او ميكانيكى كما هو الحال فى عملية الهضم العادية .

٢ - عندما يجرى عملية الاطعام الفعلى باستخدام انبوبة المعدة فهذه لا تكشف عن الحركة الحقيقية للافراز المعدى وذلك لان الطعام واللعاب بدخولهما المعدة يختلطان بالعصارة فتشوه الصورة الى حد كبير .

وعلى ذلك فقد اجرى بافلوف تجربة اخرى هى « تجربة المعدة المصغرة او كيس المعدة المعزول »

ومن هذه التجربة استطاع ان يقول :

ان كمية ونوع العصارة المعدية التى تفرز خلال الاطعام الفعلى تتوقف على نوع الطعام لا على كمية الطعام .

حسن كامل شاهين
كلية المعلمين بالقاهرة

●

الحقيقة أن الكلمات السابقة تدل على ظاهرة سارة هى اهتمام الشباب بدراسة الموضوعات العلمية المعقدة ، واهتمامهم بابداء الرأى فيها والخلاف حولها . ورغم ذلك فهى تشير الى نقص خطير تعانيه معاهدنا العلمية فى وسائل التجريب العلمى والمعامل الحديثة التى تتيح للشباب أن يشاهد بنفسه تجارب العلم الجديدة وأن يشارك فيها ، بدلا من استقاء معلوماته عنها من الكتب النظرية وبذلك يتحول الخلاف العلمى الى خلاف تجريبى عملى لا خلاف نظرى مجرد .

ومهما يكن ، فليسمح لي القارىء العزيز بابداء ملاحظة سريعة :

المشكلة الرئيسية التى واجهها بافلوف فى التجربة المذكورة هى بالتحديد ان افراز العصارة الهضمية شىء لايرتبط حتما بالاثارة الكيميائية او الاثارة الميكانيكية « التماس المباشر » وكان من ادلته على ذلك انه اذا ادخل الطعام مباشرة الى المعدة بواسطة أنبوبة معدنية طويلة بحيث لا يراه الكلب ولا يشعر به ، فالطعام يبقى فى المعدة مدة ساعة تقريبا دون ان يؤدى تاثيره الكيميائى او الميكانيكى الى افراز قطرة واحدة من عصارة المعدة . وعلى عكس ذلك فان رؤية الكلب للطعام « من بعيد » - على حد تعبير بافلوف - تؤدى الى افراز

اللعاب وافراز عصارة المعدة . وهذا هو السبب فى ان بافلوف اطلق علي هذا النوع الثانى من الافراز « الانعكاس النفسى » (وان كان قد غير هذه التسمية بعد ذلك وجعلها الانعكاس الشرطى) . اما النوع الأول فقد اطلق عليه الانعكاس الفسيولوجى (ثم جعل اسمه الانعكاس غير الشرطى) . وفى تجربة الاطعام الكاذب اجرى بافلوف عملية فتح فى رقبة الكلب ليسقط الطعام الذى يبتلعه ، وفى نفس الوقت أجرى عملية فتح فى معدة الكلب ومد انبوبة خاصة من المعدة لاستقبال افرازها الناتج عن عملية الاكل الوهمى التى يقوم بها الكلب وبهذه الطريقة يحصل على افراز معدى نقى ناتج عن عملية نفسية لا عن عملية فسيولوجية بالمعنى القديم .

اعتراض القارىء يبين اذن انه — ربما لقصور فى المقال نفسه — لم يدرك المقصود بتجربة بافلوف المذكورة عن الاطعام الكاذب ، ولم يدرك محور الاكتشاف الجديد الذى اشتهر به بافلوف ، وهو اثبات ان العصارة المعدية تكون فى الغالب نتيجة التأثير « البعيد » وليست نتيجة التأثير الكيميائى أو الميكانيكي المباشر . ويمكن مراجعة هذه التجربة تفصيلا فى مؤلفات بافلوف ، خصوصا فى رسالته امام هيئة جائزة نوبل فى ستوكهام عام ١٩٠٤ (فى الطبعة الانجليزية من المؤلفات المختارة ص ١٢٩ — ١٤٨) كما يمكن مراجعتها فى الترجمة العربية من كتاب آزراتيان عن بافلوف ص ٦٠–٦٢ .

أما تجربة المعدة المعزولة فهى لا تفيد فقط فى اثبات ظاهرة « التأثير من بعيد » التى تكشفها ظاهرة الاطعام الكاذب ، ولكنها تفيد فى كشف ظواهر أخرى خاصة بنوع العصارة المعدية وقوتها الهاضمة وكميتها كنتيجة للتناول الفعلي للطعام .

دفاع عن النابغة الذبيانى

كتب الأستاذ نبيل فرج تعليقا على مقالات الدكتور يوسف خليف عن الشعر الجاهلى :

فى مقالة سابقة عن الشعر الجاهلى بين القبلية والفردية ، قسم الدكتور يوسف خليف شعراء الجاهلية الى قبليين وفرديين وبين ان كل قسم يتالف من طائفتين تتراوحان بين اعتدال اصحابها أو غلوهم فى الشعور القبلى والشعور الفردى

ثم ذكر ان هناك طائفة أخيرة من الشعراء المتكسبين الذين اتخذوا من الشعر « حرفة » يتكسبون بها ، ووسيلة من وسائل العيش تدر عليهم المال والعطاء من امثال الاعشى والنابغة وزهير وحسان فى مدائحهم التى كانوا يتوجهون بها الى الغساسنة والمناذرة ، والى سادة القبائل واشرافها .. وعاد فى « مقدمة القصيدة الجاهلية » بالعدد ٩٨ فذكر ان الثلاثة الاول من محترفى المدح وهواته » .

وينطبق هذا الحكم على الاعشى وحسان . وقد ينطبق ببعض التجوز على زهير ايضا . اما النابغة فان حياته التى نستقيها من كتب الأدب القديم ومن أشعاره تخالف هذا الحكم وتناقضه . ذلك ان مدائحه التى اشتهر بها صدرت ، فى المحل الأول ، عن ارتباطه الوثيق بالقبيلة فى سياستها الداخلية والخارجية على السواء .

كان النابغة يدفع الى نهى القبيلة عن العدوان ، ويناشدها السلام ، ويدافع عنها ان رأى ضرورة خوض الحرب .

وقد كان بمدحه ملوك المناذرة فى العراق ثم اعداءهم الغساسنة فى الشام ، يسعى نحو ائتلاف الدولتين الكبيرتين حتى يضمن الاستقلال للقبيلة فى بلاد العرب ، ويحميها من طمع الطامعين

فاين هذه الصورة الناصعة لشاعر القبلى الذى تدفعه مسئولية المشاركة فى سياسة المجتمع وقضاياه ، من تلك الصورة التى يقدمها له الدكتور يوسف خليف كمداح يتخذ الشعر حرفة يتكسب بها ؟!

واى أثر سيىء يمكن لمثل هذا التقييم ان يخلقه فى نفوس النشء الذى يدرس قصائده فى المدارس الثانوية والجامعات ؟

ان النشاط الانسانى الذى نهض النابغة بعبئه ، واستغرق اطوارا من عمره ، لا يمكن أن يفهم فهما صحيحا وتكتمل به شخصيته الا علي ضوء الوسط الاجتماعى والتاريخى للقبيلة وموقف الشاعر منها .

ولا جدال أن المكانة العالية التى نالها النابغة عند الملوك حتي وضع موضع الحكم بين الشعراء فى سوق عكاظ — أحد آثار هذا الارتباط الوثيق بالتربة الذى جعل من الشعر عنده رسالة مقدسة يجب أن يؤدى تكاليفها ازاء القبيلة .

ومن يطالع الكتابات النقدية الحديثة حول هذا الشاعر يجد شبه اتفاق على ان النابغة لم يكن مجرد سفير لقومه ، بل كان موجها سياسيا ، بالمعنى الحرفى الشامل ، راجح العقل نافذ البصيرة قوى الشخصية .

نجد ذلك واضحا جدا فى كتاب الدكتور طه حسين « فى الأدب الجاهلى » . وفى ثلاثة كتب بعنوان « النابغة الذبيانى » للاستاذين فؤاد افرام البستانى وعمر الدسوقى والدكتور محمد زكى العشماوى .

نبيل فرج

تعقيب على مقال الدكتور يوسف عز الدين
سكرتير المجمع العلمي العراقي ببغداد

التيارات الأدبية فى العراق

فى القرنين السابع عشر والعشرين

جاء فى مقال التيارات الادبية فى العراق للدكتور يوسف عز الدين (يناير ٦٥) فى الصفحة « ٣٣ » : « فقد كان الرصافى يغضب اذا اخرج من دائرة العرب ، واندفع الزهاوى فى تأييد الوحدة العربية والتغنى بالقومية ، مع ان الشاعرين ليسا من العرب نسبا »

ولكننى استذكرت مصادر التاريخ التى قرأتها وكانت تعاكس هذا الراى تماما فاحببت نقلها على صفحات الصحف عسى ان ينبرى الدكتور عز الدين ويسند اراءه هذه بحجج معاكسة لما هو آت :

اولا : بالنسبة للرصافى :

فقد ذكر خير الدين الزركلى فى كتابه الأعلام ج : ٨ ص ١٦٢ عن الرصافى مطبوعا بالزنكغراف بخط الرصافى يثبت فيه ان الرصافى عربى الأصل بل من سلالة الرسول حسيني النسب وهذا نصه : « معروف الرصافى : هو معروف بن عبد الغنى البغدادى الرصافى ولد ببغداد سنة ١٢٩٤ هـ ونشا فى الجانب الشرقي منها المسمى بالرصافة واليه نسبته وهو ينتمى من جهة ابيه الى السادة الحسينية ، ومن جهة امه الى قوم من عرب العراق يقال لهم اليوم الكراغول وهم بطن من قبيلة شمر » ا هـ .

ولم يكتف الزركلى بذلك بل وضع له ترجمة مطولة فى الصفحة ١٨٤ ـ ١٨٥ جـ ٨ من الاعلام وفى تضاعيف الترجمة ذكر الزركلى ما نصه « اصله من عشيرة الجبارة فى كركوك ويقال انها علوية النسب » هـ .

كما اشار الزركلى فى هامش الصفحة ١٨٥ من كتابه الاعلام المترجم فيه لرصافى الى المصادر التى نقل منها ترجمته وعددها وهى : من ترجمة له بخطه تلقيتها منه سنة ١٩١٢ ، ولب الالباب ٣٣٥ ، وروفائيل بطى فى مجلة لغة العرب كانون الثانى ١٩٢٧ ، ولغة العرب ٤ : ٣٨٦ ، ومجلة الحديث ٢٩ : ٢٧٠ ـ ٢٨٠ ، ومجلة الكتاب ٢ : ٤٩٩ ثم ١٠ : ٣٦١ ، ومشاهير الكرد ٢ : ١٩٦ ، ومجلة الاديب فبراير ١٩٥١ ، والادب العصرى فى العراق العربي : قسم المنظوم ١ : ٦٧ ـ ٩٦ .

ثانيا ، بالنسبة للزهاوى :

فقد ذكر الزهاوى محمد جميل صدقى نفسه ترجمته فى ديوانه « الكلم المنظوم » ـ رباعياته الشعرية فى مقدمة الجزء الثانى منه انه من سلالة خالد بن الوليد القائد العربى المعروف .

واقول : ان الناس كما هو متعارف عليه مامونون على انسابهم . ومما يؤيد انتسابه الى خالد بن الوليد ان الزهاوى يذكر فى تضاعيف هذه الترجمة ان والدته لم تكن عربية .

ولو رجعنا نستقصى اخبار التاريخ لتحقيق هذا النسب لوجدنا مايؤيده فقد ذكر المحامى عباس الفرادى فى كتابه « عشائر العراق الكردية » ص ٢٢ـ٢٣ مانصه « والاكراد كلهم على ما فى القاموس من أولاد « كرد بن عمرو مزيقيا » فعلى هذا تكون الاكراد من أشراف العرب واكابرهم ، وكرمهم وشجاعتهم وغيرتهم أعدل شهود على كونهم من أشراف العرب . وأما ذكر بعضهم من أنهم ليسوا من العرب فهو من قبيل التعصب وكفى صاحب القاموس تصحيحا وشهادة ، فهم على ما ذكره المجد صاحب القاموس من قحطان من العرب العاربة نسبا ، لأن مزيقيا على ما ذكره علماء النسب من بنى قحطان وتبدل لسانهم لقرب منازلهم من العجم . ا هـ .

●

اقول والذى تراءى للدكتور عز الدين فى نسبة الزهاوى الى غير العرب لكونه من آل بابان وهى العائلة المشهورة فى العراق ولكن لو رجعنا نبحث بالذات عن اصل آل بابان لوجدنا ان التاريخ يحدثنا بان اصلهم من سلالة خالد بن الوليد فقد ذكر كتاب عشائر العراق الكردية للفرادى ص ١٠٠ عن آل بابان مانصه : واصلهم من بنى خالد كما نطق به كثيرون » اهـ

والقول الفصل فى هذا النسب يؤيده استاذنا الكبير المحقق العلامة العدل الشيخ امجد الزهاوى رئيس رابطة علماء العراق امد الله فى عمره ولاشك انه يؤخذ برأى من حفظ حجة على من لم يحفظ وان اهل مكة ادرى بشعابها والله من وراء القصد .

السيد عبد الرزاق شاكر البدرى
امين مكتبة سامراء العامة ـ العراق

صورة الغلاف

تمثال شعبى من الفن القبطى



يقتنع المصريون القدامى بالحكم الرومانى ولا بآلهة الرومان ولا بالتقاليد الرومانية ، وسرعان ماآمنوا بالمسيحية اذ وجدت تعاليمها صدى فى نفوسهم كما كانت بالنسبة لهم رمزا للقضاء على الامبراطورية الرومانية وممثلة لمد شعبى فى وجه الحكم العبيدى • فلم يكن امام الرومان سوى اضطهاد هذاالشعب والتفرقة الشديدة فى المعاملة بين المصرى والرومانى ، وزيادة الضرائب والاستيلاء على المحاصيل والصناع المهرة •

واحرق ديقلسيون المدن والقرى المصرية حتى سميت هذه السنة بعام الشهداء ، وقتل كاراكلله الالاف المؤلفة منزهرة شباب مصر فى مذبحة عامة بالاسكندرية • ان الحقد يولد الحقد ، والكراهية تولد الكراهية • فعرف العالم لاول مرة المقاومة السلبية • وعرف العالم من المصريين كذلك النسك والتصوف والاستشهاد • ولم يكن امام هذا الشعب سوى ان يغلق على نفسه ويتقوقع • انهم لا يريدون لا الرومان ولا آلهة الرومان ولا التقاليد الرومانية ولا الفنون الرومانية ـ حتى افقر المصريين كان يثبت على باب منزله عملة ذهبية ـ ربما كانت كل مايملك ـ يثبتها من ثقب فى عين قيصر عنوانا لكراهيته واحتجاجا على حكم القياصرة •

وكثيرا ماارتنا الحفائر العديد من هذه العملات• كما ارتنا كذلك حوائط كانت مرسومة بالتقاليد الرومانية ، ثم غطيت بالملاط ورسمت بالطريقة القبطية البسيطة ، التى تمثل القديسين والشهداء ، فهم لا يريدون رؤية حتى الفن الرومانى فلقد كان هذا الفن بتقاليده يمثل بالنسبة لهم سيطرة فئة قليلة من الناس على السواد الاعظم من الشعب •• وهكذا ولد الفن القبطى ، اول فن شعبى عام كما هو متعارف عليه الان ، بل واعظم الفنون الشعبية ، ولاول مرة فى التاريخ يصبح فن العامة هو فن امة باكملها ، بل ويرتبط بالدين ويعبر عنه فى الوقت الذى كان يرتبط بافراح وآلام الناس • ولم يكن امام هذاالشعب الفقير سوى الخامات الرخيصة الحقيرة الخشب وقطع العظم والكتان والصوف والملاط • وكان من السهل على ابناء الشعب بعد أن سيطروا على اصعب الخامات كالجرانيت والمعادن ان يسيطروا على هذه الخامات ويشكلوها بهذه اللوعة فى التعبير والبساطة العذبة فى الشكل •

ويختلف الفن القبطى عن بقية الفنون الشعبية والبدائية بانه ليس مثقلا بمعان او رموز ، بل هو يعبر عن بساطة الحياة اليومية •

والتمثال الذى امامنا احد هذه التماثيل التى ترجع الى تلك الفترة •وهو لا يمثل قيصرا ولا قائدا عظيما ولا قديسا او الها ولكنه يمثل صبيا ساذجا طيبا • والتعبير عن الفرح البرىء الذى تعطيه كل خطوط التمثال يحمل الى المشاهد الراحة ، كما نجد انفسنا امام قيمة فنية تحمل كل مقومات الفن الشعبى ، وتذكرنا حركة اليدين المنقبضتين على صدر الصبى بحركة الايدى فى تماثيل فرعون ، ولكنه بدلا من ان يقبض على عصا وصولجان نجد احدى يديه قابضة على القلادة فى عنقه والاخرى ممسكة بفرع نبات • وقد زين راسه بفرع آخر ••

والتمثال فى الوانه وتعبيره يجعلنا نلمح بسرعة التشابه الكبير بينه وبين هذه التماثيل التى تباع فى ازقتنا وطرقاتنا المصنوعة من الجص والملونة بالوان ساذجة اذ يقايض عليها البائع بقوارير فارغة « عزيزة بازازة • وشكوكو بازازة » ان هذه التماثيل ليست سوى مرحلة انحطاط لفن شعبى عظيم استمد اصالته وقوته من هذه البيئة فى وقت كان التشبه بالرومان وقيم الرومان هو « موضة » كل العالم القديم •